الباب الأول

تحولات الموقف والأداة

الفصل الأول : بين قطبى القرن الثانى الهجرى :

(أبو نواس ـ مسلم بن الوليد).

الفصل الثانى : فى عصر الخصومات النقدية :

(بين أبى تمام ـ والبحترى).

الفصل الثالث : تجليات الذاتية وغلبة الجدل :

(بين ابن المعتز ـ ابن الرومى)

الفصل الأول
بين قُطْبَى القرن الثانى الهجري

(أبو نواس وصريع الغوانى)

(١) طبيعة الموقف عند أبى نواس من الخمرية إلى نظرية الشعر.

(٢) مفهوم التجربة وحدود الوعى النقدى عند مسلم بن الوليد.

(١) الموقف عند أبى نواس
من الخمرية إلى نظرية الشعر

استطاع أبو نواس أن يجعل من قصائده الخمرية صورة صادقة من حياته منذ أسقط عليها كثيرًا من مشاعره، وعكس من خلالها معظم تجاربه النفسية التى انتهت به إلى رؤية خاصة له، حققت له قدرًا من توحُّد ذاته مع ذوات ندمائه فى فلسفة اللذة الحسية " بما تشيعه فى نفسه من مرح وفكاهة حينًا، ومن حزن وكآبة وسخط على المجتمع أحيانًا أخرى، ومع تائيته الخمرية قد نستطيع أن نتبين جانبًا من طبيعة هذه المواقف المختلفة، بحيث تكشف عن خلاصة نظريته حول مفهوم الشعر ووظائفه، وكأنما حكى من خلالها ـ تطبيقًا ـ أكثر مما دعا إليه نظريًا عبر ثورته الشعوبية على الطلل وأهله، يقول فى تائيته :

وفتيةٍ كمصابيح الدُّجى غُرَرٍ ... شُم الأنوف، من الصِّيد المصاليت

صالوا على الدهر باللّهو الذى وصلُوا ... فليس حبلهمُ منه بمبتوت

دار الزمانُ بأفلاك السعود لهم ... وعاج يحنو عليهم عاطفَ اللّيت

نادمتُهم قرقف الإسفَنْط صافيةً ... مشمولة سُبيت من خمر (تكريت)

من اللواتى خطبناها على عجل ... لما عجَجْنا بربَّات الحوانيت

فى فيلق للدجى كالليمِّ ملتطمٍ ... طامٍ، يحار به من هولِه النوتى

إذا بكافرةٍ شمطاءَ قد برزت ... فى زى مختشع لله، زميت

قالت: من القوم؟ قلنا: مَنْ عرفتهم ... من كل سمح، بفرط الجود منعوت

حلـوُّا بـدارك مُجـتازين فاغتنمـي ... بـذلَ الكـرام، وقُـولى كـيفما شـيت

فقـد ظفـرت بـصفو العـيش غانمـةً ... كغُـنم داودَ مـن أسـلاب جالـوت

فاحيَـىْ بـريحهم فـى ظـل مكـرمة، ... حتـى إذا ارتحلـوا عـن داركـم موتـى

قالـت: فعندى الذى تبغون، فانتظروا ... عـند الـصباح، فقلنا: بـل بهـا إيتي

هـى الـصباحُ تحـيلُ اللـيل صـفوتُها ... إذا رمـــت بـــشَرار كالياقـــيت

رمْـىَ الملائكـة الرصـاد، إذ رجمـت ... فـى الليل بالـشهب مُـرَّاد العفاريـت

فأقـبلت كـضياء الـشمس، نازعـةً ... فى الكأس من بين دامى الخَصْر منكوت

قلنا لها: كم لها فى الدن مُذْ حجبت ؟ ... قالـت: قـد اتُّخذت من عهد طالوت

كانـت مخـبأةً فـى الـدن، قـد عنـست ... فـى الأرض، مدفونةً فى بطن تابوت

فقـد أُتيـتم بهـا مـن كُـنه معـدنها ... فحاذروا أخذها فى الكأس بالقوت

تُهـدى إلى الـشَّرب طيبًا عـند نَكْهـتها ... كـنفح مـسكٍ، فتـيق الغـار مفـتوت

كأنهـا بـزُّلال المُـزْن إذ مـزجت ... شـباكُ دُرٍّ علـى ديـباج ياقـوت

يُديـرها قمـر فـى طـرفِه حَـوَرٌ ... كأنمـا اشـتُقَّ مـنه سـحرُ هـارُوت

وعـندنا ضـاربٌ يـشدو فيطـربنا، ... (يـادار هـندٍ بـذات الجَـزْع حيُـيت)

إلـيه ألحاظُـنا تثنـى أعنـتها، ... فلـو تـرانا إلـيه كالمباهـيت

مـن أهل هيت، سخىٌّ الجرم، ذي أَدَبٍ ... لـه أقـولُ مـزاحا: هـات ياهيتـى

فينـبرى بفـصيح اللَّحـن عـن نُغَـم ... مـثقفات، فـصيحات بتثبـيت

حتـى إذا فلـك الأوتـار دار بـنا ... مـع الطـبول ظللَـنا كالـسبابيت

فُـزْنا بهـا فـى حـديقات ملفقـة، ... بالـرند والطلـح والـرمان والـتوت

تلهـيك أطـيارُها عـن كـل مُلهـية، ... إذا تـرنم فـى تـرجيع تـصويت

لم يثْننـى اللهـو عـن غِـشيان مـوردها ... ولم أكـن عـن دواعـيها بـصمِّيت

حتـى إذا الـشيبُ فاجانـى بطلعـته ، أقـبح بطلعـة شَـيْب غـير مـبخوت
عـند الغوانـى ، إذا أبـصرْنَ طلعـتَهُ ، آذنَّ بالـصَّرْم مـن رد وتـشتيت
فقـد نـدمْتُ علـى ماكـان مـن خَطَـل ومـن إضـاعة مكـتوب المواقـيت
أدعـوكَ سـبحانك اللـهم فاعـفُ كمـا عفوت ياذا العُلى عن صاحب الحوت

حيث ينتهى تقديم القصيدة عبر أبياتها الأولى إلى نوع من التمهيد لعرض مجموعة أحداث قصصية، مثلَّت سمة الفن الخمرى النواسى فى حركته المسرحية حيث صفا الشاعر فيها إلى نفسه وندمائه، متجاوزًا أحاديث الأطلال ومشاهد البكاء الموروثة، ومتجاوزًا ـ أيضًا ـ مستوى النمط التقليدى الغنائى للقصيدة، قصدًا إلى خطاب شعرى جديد من خلال نمط قصصى متجدِّد سعى من خلاله سعيًا إلى عرض تصويرى دال على تجدُّد رؤيته، بما يتسق وواقعه الحياتى المعيش. وأول ما عرَّج الشاعر على تصويره أبطال قصته، وهم مجموعة من الشباب أو الفتيان ـ على حد وصفه ـ أعجب بهم، فأظهرهم فى قصيدته من أهل الشجاعة والمروءة والأصالة فى النسب، فهم نيِّرُو الوجوه، شرفاء الانتماء لأنهم من كرام القوم، وهم قادرون على فرض سطوتهم على الزمان الذى يخشاهم، فيستجيب لهم، ويحقق لهم ما يحلمون به ويتوقعونه، وهو مشهد نواسى مكرر ومعاد، ولشاعر الخمر فى نظيره والضمير يعود فيه عليها ـ أى الخمر ـ :

دارَت علـى فتـيةٍ دانَ الـزمان لهـم فـلا يـصيبهمُو إلا بمـا شـاءوا[1]

وكأنه يفصل بذلك فى قضية خطيرة طالما شغلت على الشعراء أنفسهم وملأت عليهم عالمهم، حين أرادوا أن يحدِّدوا مواقفهم من الدهر بشكل قاطع فلم يفلحوا، إلاَّ من خلال عرض تلك الصور المتناقضة التى انتشر بعضها فى مقدمات القصائد، وبعضها الآخر فى موضوعاتها، وفيها وُزِّع موقف الشاعر القديم بين الاستسلام للدهر، وبين محاولاته المختلفة لمواجهته تحت مسميات الليالى، أو الزمن، أو

(١) ديوان أبى نواس، ص٧.

الخطب، أو الخطوب، أو ما يدل عليها، أو يقترب منها[1]، ولكن النواسى هنا يسجل وسائل انتصار أولئك الفتية على الدهر، حتى يتحول إلى مطية لهم، فلا يخضع إلا لرغباتهم، وهو ـ بالطبع ـ إنما يعكس تأثير الخمر فى نفوسهم، حتى ليحس الفتى منهم نظائر تلك العظمة التى سيطرت على "المنخل اليشكرى" فى حالة سكره، وفقدها فى حالة صحوه فى مثل قوله المشهور :

فـــإذا شـــربْتُ فـــإنني ... رب " الخورنـــق " والـــسديرِ
وإذا صَـــحوْتُ فـــإنني ... رب الـــشُّوَيْهَة والـــبعيرِ

وهى الصورة التى تنتفى وتزول فى حالة إقامته، فإذا هو عند صحوه " رب الشويهة والبعير " وهى نفسها الصورة التى استوحاها حسان من رواسب حس الجاهلية، فسيطرت عليه فى المقدمة الخمرية التى قال فيها حول تصوير التأثير الخمرى أيضًا :

ونـــشربها فتتركـــنا ملـــوكا ... وأســدا مــا ينهنهــنا اللّقــاء[2]

وهو ـ أيضًا ـ ما استلهمه الأخطل عبر موروثه الممتد حين قال :

إذا مــا نديمــى علّنــى ثــم علّنــى ... ثــلاثَ زُجاجــات لهُــنَّ هديــرُ
خــرجْتُ أجــر الــذَّيْلَ تــيهًا كــأنني ... علــيك أمــيرَ المؤمــنين أمــيرُ[3]

---

(١) ويكفى فى موقف الشاعر القديم من الدهر ما قاله أبو ذؤيب شاكيًا باكيًا :

أمن المنـون ورَيْبهـا تتوجــع ... والدهر ليس بمعتب من يجزع ؟

أو قول حاتم الطائى :

لِسْنا صُروف الدهر لينًا وغلظة ... وكُلاً سقاناه بكأسَيْهما الدهر

وكذا قوله فى نفس القصيدة :

ولا أظلم ابن العم إن كان إخوتي ... شهودًا وقد أودى بإخوته الدَّهْرَ

(٢) شعر حسان بن ثابت الأنصارى / ٢٨.

(٣) شعر الأخطل ١/ ٢٠٧.

وكذا كان ما قاله معاوية بن أرطأة " فى عهد مروان بن الحكم " :

إنَّـــا لنـــشربها حتَّـــى أنْ تمـــيل بـــنا كمـــا تمايَـــل وســـنانٌ بوســـنان

وهى صور يصح اعتبارها قاسمًا مشتركًا بين كثير من شعراء الخمر، وخاصة بين أولئك الشعراء الذين قدموا لقصائدهم بمقدمات خمرية، وإن كان الفارق لا يزال قائمًا حول مدى استلهام أبى نواس لمعطيات تلك الصور، فهو يزاوج فى ذلك بين ما انتقاه وتأثر به من صور التراث، وبين ما صدر عنه فى واقعه اللاهى بين حانات الخمور، وهو واقع سيطر على مجموعة الشعراء المجَّان من أقرانه فى مجتمع القرن الثانى الهجرى، وقد أفصحوا من خلال شعرهم عن طبائع تلك الصراعات التى عانوها بين واقع عاشوه وبين فلسفات خاصة تمنَّوا تحقيقها على غرار ما كان من " ديك الجن " و" أبى الهندى " و" الحسين بن الضحاك " و" مطيع بن إياس " ومن قبلهم والبة بن الحباب وصالح بن عبدالقدوس وغيرهم.

وبعد عملية الاختيار ـ بهذا الشكل ـ أباح النواسى لنفسه أن يتجاوز الآخرين فى خضم مبالغاته، فلم يكتف بمشهد المُلك أو الإمارة كما تصوَّره الأسلاف، بقدر ما انتهى إلى صورة جديدة تفوقها جميعًا فى مساق المبالغة، وهى تتناغم ـ فى ذات الوقت ـ مع واقعه النفسى، وواقع أصحابه؛ خاصة حين حققت لهم انتصارهم الواهم على الدهر ـ على حدَّ تصويره ـ وهو أمر مستحيل لم يكن ينتشر كثيرًا لدى الشعراء، فما كان لهم أن يحققوا هذا الانتصار الذى صوَّره أبو نواس وتصوَّره بهذه السهولة، حتى عرضه بتلك البساطة، وهى صورة تكشف عن طبيعة حياة صاحبها، وكأنها لم تكن لتصدر إلاَّ عن سِكِّير ثَمِل تجاهل كل ما حوله سوى خمره وعربدة ندمائه فحسب.

ويصح اعتبار المقدمة ـ فنيًا ـ نوعًا من التمهيد للقصة الخمرية، التى راح أبو نواس يصورها، وهو يبدؤها بعد ذلك بعرض تفصيلى لطبيعة تلك الصور، فكأنه يقف أمامها معجبًا أو عاشقًا ، مما يتسق مع ما هو بصدد تصويره، إذ يراها طيبة

الرائحة، وهم يتنادمون عليها استجابة لتلك الميزة المحققة فيها، كما أنهم يثقون فى أصالة انتمائها، ودقة نسبها، إذ جُلبت لهم خصيصًا من " تكريت " التى حازت شهرة واسعة فى إنتاجها وتعتيقها[1]، ولكن الشاعر هنا يبدو سريع الانتقال بين المشاهد، فإذا هو يطلع علينا بعد ذلك بعرض مشهد يركز فيه عدسته على بطلته : تلك العجوز الشمطاء التى ربما يبدو عليها طابع البراءة، وهى تصطنع الوقار، ولا كذلك كانت على الإطلاق، فأنَّى لها ببعض من تلك البراءة المتكلفة وهى صاحبة الخمارة تديرها، وتنشر فيها من ضروب اللهو وصور المجون والخلاعة والعربدة ما استساغه الشاعر وقرناؤه. وهو حين يعرض موقفًا اجتماعيًا لها إنما يسجل ظاهرة بارزة من ظواهر العصر، خاصة حين يجعلها تتردد فى فتح الخمارة للندماء، ربما بسبب من خوفها من شرطة الزنادقة[2]، أو حتى من اللصوص وقطاع الطرق ممن اعتادوا نهب الحانات فى تلك الأوقات المتأخرة من الليل[3]. وعلى أية حال فهو يسجل هنا موقفًا حقيقيًا مما شهدته تلك المجالس من فسق ومجون[4]، جعل الحاكم يراقب أقطابها ويتعقبهم فى قليل من الأحيان، حتى إذا ضاقت عليهم السبل زاد حرصهم على المغامرة من أجلها، ولذا يدير أبو نواس حوارًا بعد هذا لإقناع العجوز، وعنده تتعدد أطراف هذا الحوار، وتتفاعل مع الموقف / الحدث، ويوزعها الشاعر بين طرح السؤال وتلقى الإجابة حتى يكشف بذلك حقيقة البعد النفسى الذى يعيشه هو ورفاقه، كما كشف طبيعة البعد الاجتماعى الكامن من وراء تصوير موقف صاحبة الحانة.

---

(١) ديوان أبى نواس ٢٤٤.

(٢) ومعروف موقف الخليفة المهدى حين أعد جهاز شرطة الزنادقة لتتبع المجان ومحاكمة من تثبت عليه الزندقة منهم والزج بهم فى السجون.

(٣) ومعروف أيضًا أن تيار الصعلكة قد وجد امتدادًا فى العصر العباسى، وخاصة منه سطو اللصوص على الحانات والأديرة.

(٤) وكان لبعض الشعراء شهرة خاصة بسبب من تلك المجالس كما عُرف عن مجلس البردان لبشار، ومجلس أرطأة بن سهية وغيرهما.

ولم ينس الشاعر تصوير زمان قصته التى آثر أن يتجه إلى الخمارة فى سياقها، وهى ظروف لها دلالتها ـ كما ذكرنا ـ على مدى حرصه وخوفه من أعين الشرطة، مما قد يضطره إلى الخروج إليها ليلاً، وفى فترة متأخرة منه، تكاد تزعج صاحبة الحانة نفسها:

وللّيل جلبابٌ علينا وحولنا ... فما إن ترى إنسًا لديه ولا جِنًّا :
يصاحبُنا إلا سماءٌ نجومها ... معلقة فيها إلى حيث وجَّهنا

وإن كان قد عاد فكنَّى عن هذا التوقيت، وكأنما قصد إلى توكيده :

فلمَّا طرقنا بابهَا بعد هَجْعَةٍ ... فقالت: من الطُّرَّاق؟ قلنا لها : إنَّا:
شبابٌ تعارَفْنا ببابك لم نكن ... نروح بما رُحنا إليك فأدلجْنَا

على أن اطِّراد الظاهرة هنا لا يجب أن يخدعنا، ولا أن يصرفنا عمَّا مال إليه الشاعر من عرض آخر لمستوى زمنى مغاير يتحدى فيه كل القيم على غرار قوله فى رائيته :

وفتيان صدق قد صرفتُ مطيَّهم ... إلى بيت خمار نزلنا به ظهرا

إذ ربما عاشت فى وعيه، أو حتى استقرت فى لا وعيه مشاهد البطولة كما سيطرت على الشعراء القدماء ـ وإن اختلف الموقف بالطبع ـ حين تحدثوا عن رحلاتهم، أو حين صوروا مخاوف الليل التى كانوا يعانون أهوالها وبصفة خاصة فى الفترات المتأخرة منه، تلك التى كانوا يرمزون من خلالها إلى شجاعتهم وبطولاتهم، والشاعر هنا بصدد عرض مغامرة لابد أن يتمتع خلالها بمثل تلك الشجاعة حتى ليستطيع اجتياز مخاطرها، وهو فى حاجة فنية إلى تضخيم ذاته، وإبراز مكانته على هذا النحو بين بقية الرفاق، وبعده ينتقل إلى مشهد آخر فيه قدر من الثبات والتوقُّف عند وصف أصحابه من واقع طبائع علاقتهم بالخمر، ومشاهد إقبالهم عليها،

واستعدادهم للإنفاق فى سبيلها[1]، فهم ـ كما سبق أن ذكر فى المقدمة ـ من كرام القوم، وأكثر ما يظهر كرمهم فى سياق الموقف الخمرى الذى يغالى كثيرًا فى تصويره حتى ليجعلهم المصدر الأساسى الذى يمكن أن تعتمد عليه صاحبة الحانة، ولذا يتحداها إذا هم تجنبوها، ويحذروها من مغبة انصرافهم عن خمارتها فى أبيات يغلب عليها طابع الدُّعابة والظَّرْف الاجتماعى، وإن كانت لا تخفى ـ أيضًا ـ دلالته الكاشفة عن حرص الشاعر على الفخر بذاته، ورصد كل ما يملكه فى سبيل الخمر، ولذا لم يعد يهتم بما وراء مثل ذلك الإنفاق، ذلك أن لذته الحسية التى يُحدثها شربه تكاد تنهى تفكيره فيما وراء حدود واقعه، فلم يعد يهمه شيء منها على الإطلاق، وعندئذ تتساوى أمامه كل الأشياء، ومنها ـ على سبيل المثال هنا ـ حياة تلك العجوز أو موتها، بل تكاد تتساوى ـ من وجهة نظره أيضًا ـ مناطق الفضيلة والرذيلة بهذا الشكل، حيث لا شيء يهم !!

ثم يعرض الشاعر جواب العجوز حين تسألهم البقاء حتى الصباح، ومنه ينتقل إلى عرض صورة الخمر، تعلُّقا بشعاعها وإشراقتها، وكأنها إنما تضيء ليل الشاعر مهما اشتدت حُلكته أو زادت عليه قتامتها، أو تمادت فى قسوتها، وكأن الشاعر لا يخشى تلك الظلمة، طالما وجد أداته للاهتداء فيها من خلال شعاع الخمر، فكأنه بواسطة هذا الشعاع راح يعيش فى وضح النهار على المستوى النفسى الموجب قبل أى اعتبار آخر.

---

(١) مما قد ذكرنا على الفور بقول عمرو بن كلثوم فى الجاهلية

ترى اللحز الشحيح إذا أمرت ... عليه لما لـه فيهـا مُهينـا

أو قول طرفة بن العبد :

وما زال تشرابى الخمور ولذتي ... وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى :

إلى أن تحامتنى العشيرة كلها ... وأفردت إفراد البعير المعبـد

أو حتى قول عنترة :

فإذا شـربت فإننـى مستهلك ... مالى، وعرضى وافر لم يكلم

وإضافة إلى هذا البعد النفسى العميق الذى رسمه أبو نواس بين طيات الصورة، لا يخفى ما فيها من محاكاته ـ أيضًا ـ لشعراء الخمر القدماء الذين أكثروا من تصوير شعاع الخمر، فهى تارة عندهم شمس، وأخرى نار، أو هى ذلك الوهج الساطع الذى يضيء حياة أصحابه، ولذلك يقترب بها من مشهد النار الذى سُبق إليه، ويحاول الإضافة إليه من خلال تلك الصور التى رأى منها شرار الخمر شبيهًا بذلك الشرار الدينى فى مصدره الذى شَخَص فيما رجمت به الملائكة المردة من الشياطين، وهو ـ بذلك ـ يفيد من القصص القرآنى، وبما استوحاه منه من رجم الملائكة بالشهب للشياطين ممن كانوا ملائكة وتمردوا، فكان الرجم بالنجوم جزاء لهم وفاقًا على تمردهم وشقاقهم[1]،ويريد الشاعر أن يستكمل هنا بقية المشهد التصويرى للخمر، حيث يصورها من واقع قدمها، ودقة تعتيقها، وينسبها إلى عهد طالوت، ثم يجتهد مرات فى إخراج الصور ممزوجة بذاته ومرتبطة بابتكاره الخاص، وإن كان يتأثر بالأعشى الذى أعجب بتعتيقها على أيدى أهل بابل فى قوله :

ولقد شربت الخمر تر ... كض حولنا تُرْكٌ وكابل
كدم الذبيح وديجة ... مما يعتّق أهلُ بابل

ولعله حاول من خلال تفاعل لغة الابتكار مع منطق التأثر بالقدماء أن يستكمل مقومات لوحته، وكان عليه أن يحاول التجديد، وإعادة النظر والتأمل مع صور التراث والمعالجة من خلاله، ولعل التجربة الخمرية التى عاشها قد ساعدته كثيرًا على ذلك، فلم يكن تصوير شعاع الخمر أو قدمها أمرًا جديدًا تمامًا لديه، وإنما وقعت المعانى تحت نظر معظم شعراء هذا الاتجاه، وظل للنواسى ـ مثل غيره ـ مجال رحب للتجديد فيها، والإضافة إليها، وإعادة تصويرها فى أنساق فنية لها سماتها وخصائصها التى تميَّز أصحابها عن سواهم من شعرائها.

---

(١) من مثل ما ورد فى قوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاءِ بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ (*) وَحَفِظْنَاهَا مِن كُلِّ شَيْطَانٍ رَّجِيمٍ (*) إِلاَّ مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُّبِينٌ ﴾ سورة الحجر، الآية١٦-١٨.

وحين اشتد ولع أبى نواس بالخمر وجدناه يميل إلى استعراض بقية جزئيات الصورة التى بدأت لديه من وصف طيبها، وكأنه راح يستجمع كل حواسه فى رسم صوره التى تصدر عنها، فهو سريع الانتقال بين الصورة الشمَّية، إلى اللمسية، إلى المرئية، إلى السمعية، إلى الذوقية، إلى التأثير العام الذى يمكن أن يظل ماثلاً فى كيان الشاعر ككل، فطيبُها مسك فى تصوره الشمى، ومزجها بالماء الصافى، أو البارد أيضًا مشهد تذوقى ينم عن اهتمام الشاعر بها فى إحدى مراحلها، وهو يشى فى الوقت ذاته بتقليدية الشاعر فى عرض مسألة المزج بهذا الشكل المرئى وغيره، ليستتبع تلك المشاهد بإصدار صور بصرية أخرى يرينا من خلالها " شباك الدر على ديباج الياقوت "، وهو ما أداره حول مزج الخمر بالماء على صفائه ونقائه المعهود لدى شعرائها.

وما إن ينتهى الشاعر من عرض مشهد الخمر ـ على هذا النحو ـ حتى ينتقل إلى تصوير محاور أخرى من خلال علاقاتها الخارجية، حيث يرسم منها عدة لوحات فنية يظهر الساقى بطلاً فى إحداها، حيث يراه الشاعر قمرًا تجمعت فيه آيات الجمال، كأنما اشتق منه هاروت سحره، ويظهر المُغَنِّى بطلاً آخر فى لوحة جزئية أخرى تكمل إطار المشهد الخمرى، وهو ما يعرضه أبو نواس فى صور سمعية طريفة تظهر فيما يسمعه الندماء منه، وما يجلبه لهم من طرب وغناء، لا يسعهم معه إلا إطالة النظر إليه، وكأنهم لا يدرون من أمرهم شيئًا ولا مما يحدث حولهم فى عالم الواقع .. ولا هم يريدون !!

ولم تعدم الطبيعة نصيبها ضمن مقومات اللوحة الكبرى التى رسمها أبو نواس للخمر، بقدر ما اتخذ منها الشاعر إطارًا فنيًا لمجلس الشراب، فبدت لديه روضة غنَّاء تكشف جانبًا من جوانب الحضارة العمرانية التى شهدها المجتمع العباسى من ناحية، وكانت حديقة تتناغم أطيارها وتتوافق أطيافها مع طابع الظروف النفسية التى هيأتها الخمر لشاربيها من ناحية أخرى.

وهكذا بدا أبو نواس أمينًا مع نفسه ومع عالمه فى نقل الصورة الخمرية التى

استمدها من واقع الحضارة الجديدة، وإن ظلت محاولاته مستمرة حول مزج مواد هذا الواقع التصويرى بصور من الواقع التراثى الذى فرض نفسه عليه من خلال صلته بأسلافه، والتصاقه بمشهورييهم فى عالم السكر والعربدة، وفوق هذا كله تظهر التجربة الخمرية معلمًا بارزًا فى كثير من صور القصيدة، بما لها من دلالة دقيقة على صدق الشاعر فى معايشة موضوعه، وحتى فى صراعاته النفسية الدائبة بين الموروث وبين المادة الجديدة، وهى الصراعات التى تظل واردة حول موقفه الاجتماعى الذى يعكسه ـ جزئيًا ـ منطق التحديد الزمنى لخروجه إلى الحانة، حيث يتخفى ـ تارة ـ ليلاً لاختلاس اللذة والمنادمة، وأخرى نراه فيها يفتقد كامل متعته إلا من خلال مجاهرته بالمعصية، أو خروجه قاصدًا إليها فى وضح النهار، أو دعوة رفاقه إلى اتباعه فى فجاجة مسلكه على غرار مناداته لصاحبه أحمد بن صالح بن عبدالقدوس قائلاً :

يـا أحمـد المُرْتَجَـى فـى كـل نائـبة قـم صـاحبى نعـص جبار السماوات!!

[٢]

وعلى هذا يمكن الاعتداد بهذه القصيدة ـ وتقاس عليها أشباهها ـ نموذجًا خاصًا من نماذج الفن الخمرى النواسى فى شكلها ومحتواها، وإن كان أبو نواس قد نقل بعضًا من صفات الممدوحين فى قصائد المدح ليضيفها على ندمائه فى المقدمة، حيث أسبغ عليهم من صفات الكرم والشرف والعزة والشجاعة ما يرقى بهم إلى درجة الممدوح فى صورته المطروقة. وفى انتقالة منطقية مقبولة ـ حسب تصوُّره ـ حاول أن يفلسف موقفهم من الزمان، أو يحكى صورة من صراعهم معه، وبعد تمهيده هذا رأيناه يلجأ إلى التراث يستقرئ بعضًا من الصور التى صحبته عبر منادمته لهم، وهو ما حاول تجليته من خلال عرض المجالس الخمرية فى صور حية ظهر فيها الساقى والمطرب والنديم، وأحاطت بكل ما فيها من معالم الجمال ورونق الحياة.

وتظل للروح القصصية سيطرتها الواضحة على القصيدة ابتداء من تعامل أبى نواس مع الصور من منظور حركى، استطاع ـ بجدارة ـ أن يوفِّره لها، وذلك منذ اعتمد على الحركة منذ انتهائه من المقدمة التى خلُصت لتصوير أصحابه، وثنائه عليهم، حيث انتهى منها إلى إبراز رغبته فى منادمتهم على خمر معنية معينة، راح يجيد الانتقال إلى طرحها فى شكل تصويرى متوالٍ .. وإلى جانب عنصر الحركة راح يستعين أيضًا بالحوار، الذى بدا مكمِّلاً لأدواته الفنية، تلك التى أجاد استغلالها فى كثير من صور القصيدة، كما أجاد التنويع فيها عبر أبياتها المتعددة، ومشاهدها المتلاحقة.

ومع هذا فنحن لا نزعم أن أبا نواس كان قاصًا، ولا هو التزم بقواعد الفن

القصصى الذى لم يعرفه عصره ـ أصلاً ـ ولكن الذى يبدو أن تجربته الخمرية قد ظلت حافلة بما فيها من مقومات الحركة والحيوية، وبما ظهر فيها من أبطال شاركوه مخاض مغامراته؛ الأمر الذى أسهم فى إخراج القصيدة على الصورة التى رأيناه يصدر فيها عن صياغته الدقيقة، وقد كشف من خلالها عن طبيعة تجاربه دون زيف، وهى براعة ساعدته على تسجيل مستويات عديدة من صراعه النفسى والاجتماعى، ولذا كثُر فيها عنصر الوصف الذى لا تكتمل النزعة القصصية إلا به، حتى ظهرت لنا الحياة من حول الشاعر مليئة بالصخب والضجيج، وقد انتشرت فيها معالم الجمال، وهى صور أشبعت فى نفسه رغبات كثيرة عاش أسيرًا لها وباحثًا عنها، وبدا شديد الاقتناع بها، شديد الحرص على الصدور عن أصدائها فى نفسه.

ولم يكن بروز العناصر القصصية فى القصيدة إلا كاشفًا عن عناية صاحبه بها، حتى راح ينوع فيها، ويحرص على الإجادة فى عرض جوانبها، بدءًا من توزيع صيغ الحوار ـ مثلاً ـ بينه وبين أصحابه حينًا، أو بين الندماء جميعًا وبين صاحبة الحانة كطرف آخر حينًا آخر. أو بشكل فعَّال مع عنصر الحركة، وهى بطولة تعدَّد أصحابها على مستوياتهم المختلفة من ندماء وسقاة ومغنِّين، وصاحبة الحانة، وإن كان لا يخفى ـ أيضًا ـ أن أبا نواس قد تصدَّر تلك البطولة، حين جعل نفسه زعيم عصابة السوء دون وجل، بل ـ على العكس من ذلك ـ جاءت تلك الزعامة لديه مدخلا لفخره بنفسه وبعصابته على السواء، والمهم أنه استطاع إقناعنا بنشاطه بوصفه البطل الرئيسى فى القصة الخمرية، ومن حوله برزت شخصيات متعددة راحت تقوم ببطولات ثانوية تُعَدُّ ـ بدورها ـ ضرورة من ضرورات استكمال مقومات الفن القصصى فحسب.

ولم ينس أبو نواس أن يجعل المتلقى يعيش معه بعضًا من عالمه متأملاً معه كثيرًا من صراعاته الاجتماعية، وهو بذلك يكاد يستكمل عناصر القص التى دار حولها منذ حدد الفترة " الزمانية " التى تقع فيها " الأحداث " ليدور فى سياقها " الحوار " وتتحرك فى أطرها " الشخصيات "، وهى تلك الفترة المتأخرة من الليل بما رأيناه لها

من مدلول اجتماعى ونفسى سبق أن عرضنا لهما .. ولاشك أن مكان الأحداث قد ظهر أكثر من مرة حيث تعددت زواياه ومداخله منذ طروق العصابة للحانة إلى لحظة الشرب والطرب، إلى مرور السقاة على الندماء بكؤوس الخمر المترعة، إلى تصوير تلك الرياض التى أحاطت بالسكارى من صحبه وندمائه من كل جانب.

ولا يعنينا من القصة هنا دقة تمسك الشاعر بكل عناصرها أو جل مقوماتها بقدر ما يعنينا ما فرضه عليه الموضوع، أو ما أملته عليه التجربة، فكان بصدد تصوير صراعات نفسية تكررت فى حياته، رأى فيها ذاته وقد توحدت مع ذوات رفاقه، وتفاعلت معهم من خلال نوع من الاتفاق الفلسفى فى طبيعة الرؤية للحياة، وحتمية البحث عن مصادر اللذة، وتجديد الموقف الصريح منها دون مواربة؛ الأمر الذى دفعه دفعًا إلى الإعجاب بأشخاصهم، وهو إعجاب لم يكن ليصدر إلا عن ولائه للخمر، أو اطمئنانه إلى اتفاق تام مع الندماء، أو اتساق حتمى مع كل ما يذهبون إليه، أو يلهجون به فى عالم مجونهم وسكرهم من عربدة المخمورين !

[٣]

هكذا اتخذ أبو نواس من خمره مشجبًا يعلق عليه صورًا مختلفة من صراعات عالمه، ربما لكى يتسق مع نفسه، أو حتى يتخلص من بعض صراعاته إزاء تلك المشكلات التى آثر أن يسرف فى محاولات الإفلات منها، فكان إسرافه فيها موازيًا لإسرافه فى شعوبيته، وتماديه فى زندقته ومجونه وعربدته جميعًا، أو كان ـ بمعنى أدق ـ صورة دقيقة منها، ووجها آخر لها :

١ - فعلى المستوى الاجتماعى اتخذ أبو نواس من الخمر خليلاً نديمًا ورفيقًا يشد إليه الرحال، تكثر إليها أسفاره، فكانت الخمر ممدوحه، وبدت فى كل الأحوال موضع آماله، وتحولت إلى مصدر العطاء الذى لا يلجأ إلاَّ إليه، كلما اشتدت به الحاجة النفسية إليها، أو زادت عليه ضغوط الحياة، ومن هنا بدت رحلته إليها محفوفة بالأخطار، حتى بدت جهادًا طويلاً وشاقًا يقتحم فيه من الليل ظلمته، ومعه أقرانه من عصابة السوء التى كانت هى الأخرى مصدرًا مؤكدًا من مصادر نشوته ووسيلة من وسائل مشاركته معاناته.

٢ - وعلى مستوى العلاقات بين الشاعر وبين تلك العصابة نجده وقد كاد يستبدل بفكرة الرفقة الجاهلية التقليدية موقف المنتمى الجديد إلى مجموعة توحَّدت معه فلسفتها، واتفقت رؤاها للحياة من منظور أخلاقى واجتماعى متشابه ـ إلى مدى بعيد ـ حتى اعتد بها اعتدادًا خاصًا، وكذا كان موقفه بين أعضائها حيث رآها ورأى نفسه بينها :

عصابةُ سوء لا ترى الدهرَ مثلهم وإن كنتُ منهم لا بريئًا ولا صفرا

٣- وعلى المستوى الفنى حققت له الخمر فرصًا أوسع لطرح قضايا التجديد التى زعم الشاعر حرصه عليها، حتى راح يتبناها بدلاً من أطلال القدماء، ولكنا هنا نطرح تحفظًا مبدئيًا سنعرض له تفصيلاً بعد ذلك عند رصد ملامح التجديد فى الخمرية النواسية، أساسه تلك الأصول التى أفادها من أسلافه القدماء فى نفس المسار، مما يضع تجديده فى حجمه الطبيعى بعيدًا عن منطق المبالغات التى قد تطرأ على الموقف، فتجعل منه الأستاذ الأول للفن الخمرى، أو تتجاهل ـ آنذاك ـ أصداء ذلك التراث الطويل الممتد على تكوينه الفنى بصفة خاصة ومؤكدة.

٤- وعلى المستوى النفسى استطاع أبو نواس أن يتخذ من الخمر معادلاً للمرأة فى حياته، فراح يصورها على الصعيد الغزلى، ليراها مرة مجوسية الأنساب " وأخرى " مخطوبة " أو " متزوجة " ويراها مشتاقة، وندماءه عشاقًا يرحلون إليها، أو تظل هى نفسها عانسًا تأبى الزواج بغيره، أو بغير أفراد عصابته، فتحتفظ لهم ببكارتها، وغير ذلك مما يوحى بشدة تلهف الشاعر عليها وولعه بها، وهو ما يدفعه مرارًا إلى رسم الكثير من صور الإعجاب بها فى كل تلك الحالات وأشباهها، وبما تتركه ـ أيضًا ـ فى نفوسهم وعقولهم من تأثير يخفف بعضًا من آلامهم فى عالم الضياع بين النشوة والسكر واللهو وعربدة الرفاق.

٥- وعلى المستوى الدينى بدت خمر النواسى رد فعل لفشله فى التمسك بأهداب دينه، حيث كشفت ـ صراحة ـ عن ضعف معتقده، منذ بدا شابًا متحللا يحاول التخفف، أو حتى الانصراف عن القيام بالأعباء الدينية والتكاليف والعبادات، حتى إذا ما أحس مزيدًا من فشله جاهر ـ غير وجل ـ بإعلان المعصية، فراح يسخر من مقومات دينه، ويستهزئ بها، لأنه إنما يسخر ـ ضمنًا ـ من كل مقومات عالم الفضيلة التى أسقطها من حسابه، فلم تصمد طويلاً أمام إغراء الكأس، ليبرز من ورائها بطولات زائفة لا رصيد لها من الواقع، بقدر ما بدا رصيدها من الواقع، وبقدر ما بدا رصيدها الأكبر كامنًا فى أعماقه ومخيلته، فاتخذ منها معبوده الأول، بها ولها يُطَوِّف حتى الثمالة، ولها وحدها يقدم القرابين

والصلوات، ويسجد فى محرابها تقديسًا وإجلالاً، ورغبة فيها، فلا يكاد يطيق " دون السجود لها صبرًا " على حد تعبيره عن موقفه وموقف ندمائه معه.

٦- وعلى المستوى السياسى بدت الخمر النواسية صالحة لأن تكون استكمالاً لتيار الشعوبية من منظور حضارى ومذهبى معًا، حيث بدت حافزًا للشاعر لأن ينظم فى السخط على بداوة العرب، والسخرية من أنماط شرابهم التى صورها، وسخر منها، متناسيًا منها منْ طردته القبيلة الجاهلية بسبب نظائر مسلكه، بل ربما تناسى أيضًا انتشارها لدى كثير من شعراء العصور الأدبية المختلفة ممن كانوا مُثُلاً يحتذيها، ويسير على مناهجها فى فنه، وقد آثروا جميعًا انتهاك القيم الدينية على طريقة الأخطل وأمثاله من شعرائها الكبار.

٧- ولعل فلسفة " الإغراء " كانت تقف فى قائمة الدوافع القوية التى حدت بأبى نواس إلى الإسراف فى مسلكه حتى دفعته إلى التمادى فى سلوكه الماجن بلا حدود، فهو يعرف الرقيب ولكنه لا يخشاه، بل يخاتله ويخادعه وصولاً إلى مصدر اللذة المبتغاة، ولذا ارتفعت عنده صيحات الإغراء، معلنة عن شدة تعلقه بالخمر منذ تضحيته بحديث الطلل فى سبيلها، رفضًا لبلاغة القدماء وتحقيرًا لتراثهم، وإيثارًا للجديد حين يتعلق بالخمر على وجه التحديد.

صفةُ الطلول بلاغةُ القُدْم ... فاجعل صفاتك لابنة الكَرْم
تصفُ الطَّلولَ على السماعِ بها ... أفذو العيانِ كأنْتَ فى العِلْمِ ؟
فعلام تُذْهَل عن مُشعشعةٍ ... وتهيمُ فى طَلَل وفى رسم؟

إلى حد تضحيته المعلنة بكل القيم الاجتماعية فى سبيل الوصول إليها :

لا تسقنى الدهر إمَّا كنت لى سكنًا ... إلا التى نصَّ بالتحريم جبريلُ
إنْ كان حرَّمها الفرقان بعدُ فقد ... أحلها قبلُ توراةٌ وإنجيلُ

بل ربما أدت به التضحية إلى اصطناع محاولات عابثة لشربها على أى من الأديان:

خُـذها علـى ديـن المـسيح إذا نَهَـى عـنْ شُـربْها ديـنُ النبـى محمَّـد

فإذا وجد مسوغات شربها غير مهيأة له، أو غير واردة على أى من الأديان ضرب صفحًا عن كل الأديان، واتخذها له دينًا خاصًا يفلسف من خلاله كل حياته :

فخُـذْهَا إن أردت لذيـذَ عـيش ولا تعـدل خليلِـى بالمُـدَامِ
فـإن قالـوا : حـرامٌ قُـل حَـرَامٌ ولكـنَّ اللـذاذة فـى الحـرامِ

فإذا بإغراء الخمر يملك على الشاعر لبه، حتى لتصبح معادلاً لأشياء كثيرة تلتقى فيه رؤاه المختلفة دينية كانت أو سياسية أو اجتماعية أو غزلية، وهو ما راح يسجله فى مثل قوله متشبثًا بمسلكه :

دع عـنك لومـى فـإن اللـومَ إغـراءُ وداونـى بالتـى كانـت هـى الـدَّاءُ

وكأن كل ظروفه قد أبت إلا أن ينصرف إلى دوافع تحثُه على مزيد من السكر، أو إصرار على الجهاد فى سبيلها على حد تعبيره[1]، فكانت صورتها فى ذهنه هى الحقيقة الوحيدة التى يركن إليها ضميره بصرف النظر عن طبائع المعوقات التى يمكن أن تحجبه عنها، أو تحجبها عنه.

ولذا ظلت فلسفة " الإغراء " مسيطرة عليه، وكأنما أخذت عليه لبه، حتى أصبحت مفتاحًا لشخصيته، لا يتحرك إلا قاصدًا الحانة، بل لا يحرك شخصيات مسرحياته الخمرية إلاَّ إليها، ثم هو يلجأ إلى أساليب الكسير الماجن فى إغراء صاحبة الحانة، حتى تفتح لهم أبوابها بلا خوف ولا تردد، لعله يبعث فى نفسها شيئًا من

---

(١) حيث يقول مرشحًا مذهبه ومعبودته :

جعلت الحَجَّ فى غُمَىَّ وبِناَ وفى قُطْـر بُلٍ أبـدًا رباطي
فقل للخمس آخر ملتقانا إذا ما كان ذاك على الصراط

ومنه كان رد فعله العدائى ضد الحج كفريضة إسلامية حيث قال :

لا تأتينَّ بلاد مكة محرما ولو انَّ مكة عند باب الدار

الاطمئنان الذى يصوره أيضًا نمطًا من أنماط الإغراء قد يصل إلى مداه حين يجعل حياتها وموتها، رهنًا بترحيبها به وبأفراد عصابته من خلال استعدادهم جميعًا للإنفاق فى سبيل الخمر :

فاحيَـيْ بـريحهمُ فـى ظـل مكـرُمَة حتى إذا ارتحلوا عن داركم : موتى!!

أو حتى فى إقناعها بأنهم ما كانوا ليجتمعوا عندها إلا من أجل الشرب فحسب، فهم ليسوا من قطاع الطرق، ولا هم كانوا من لصوص العصر، ولم تلتق فلسفتهم أو تتوحد رؤاهم إلا على أعتاب حانتها فحسب :

فلمَّـا طـرقنا بابهـا بعـد هجعـة فقالت : مَن الطُرَّاق؟ قُلنا لها إنَّا
شـبابٌ تعارفـنا بـبابك لم نكُـنْ نـروحُ بمـا رُحْـنَا إلـيْك فأدلجـنا

فكان حواره مع صاحبة الحانة ينطلق أيضًا من منظور الإغراء، وهو ما كان يصنعه مع أفراد عصابته مرارًا، ثم يوسع الدائرة لتشمل شباب العصر جميعًا فى محاولات دائبة ليركبوا الموجة التى ركبها أبو نواس[1]، وأن يظلوا معه فى نفس الاتجاه بلا انقطاع أو تخلف أو تراجع.

يتحول عالم أبى نواس الفنى ـ على هذه الصورة ونظيراتها ـ إلى لوحات خمرية متعددة الأركان، يضمها إطار واحد ـ أو يكاد ـ تحكمه الديمومة، ويشيع فيها التواصل والتجدد، ويغلفها الإصرار والمغالاة، خاصة إذا استثنينا بعضًا من لحظات الندم التى أفاق فى بعضها من عالم سكره، وصحا فى بعض منها إلى مواجهة آلام الواقع، فأصدر بعضًا من بياناته الشعرية معلنًا توبته، أو مسجلاً توقفه المؤقت عن الاستمرار فى مسلكه، ولكنها بدت توبة آنية محكومة بلحظات قليلة فى كثير من الأحيان، على نحو مما يسجله قوله على منهج أصحاب الإرجاء:

---

(١) ولقد نهزت مع الغواة بدلوهم وأسمت سرح اللهو حيث أساموا
وبلغتُ ما بلغ امـرؤ بشبابـه فـإذا عصـارة كـل ذاك أثـامُ

يـــا ربِّ إن عظمـــتْ ذُنوبـــى كثـــرةً ... فلقـد علمـتُ بـأن عفـوَك أعظـمُ
مـــالى إلـــيك وســـيلةً إلا الـــرَّجا ... وجميلُ عفوك، ثم إنِّىَ مسلم[1]

وهى أقوال يجبُّها إسرافه فيما ذهب إليه من صيغ التحدى التى صدرت عن وعى مؤكد بما يقول، وإدراك واضح لطبيعة العقاب المتوقع، وإصرار متعمد على ارتكاب المعصية، وإغراء الآخرين على خوضها على الرغم من هذا التوجُّس :

إن كنـــتما لا تـــشربان معـــي ... خوف العقاب شربتها وحدْي!![2]

ومن مثل قوله :

يـا مـن يلـوم علـى حمـراء صـافية ... صِرْ فى الجنان ودعنى أسكن النَّارا[3]

أو قوله :

فقلـتُ والليـلُ يجلـوه الـصباح كمـا ... يجلـو التبُّـسم عـن ثغـر الثنـيات
يـا أحمـد المرتجـى فـى كـل نائبـة ... قم صاحبى نعص جبار السموات
وهاتهـا قهـوةً صـهباءَ صـافيةً ... منـسوبةً لقـرى هـيتٍ وعانـات[4]

وكذا كان قوله فى سياق التحية بالعبادات أمام الخمر :

عـــاذل فـــيه أطِعـــني ... وأقِـــلَّ الآن لومـــي
واشْـــرب الـــراح ودعنْـــي ... مـــن صـــلاةٍ كـــلَّ يـــوم
وإذا مـــا حـــان وقـــتٌ ... لـــصلاةٍ أو لـــصوْم

---

(١) الديوان ٥٧٨، وكأنما خاض مع رفاقه مخاضًا متشابهًا جمع بين وجوديته واغترابه منذ سلك مسلك المتحلل الجرئ على مجتمعه، الرافض لقيمه، لا يعبأ بمسئولية ولا يطيق تكلفًا بل أراد العيش لمتعته ووجوده اليومى وكفى !!
(٢) الديوان ١٩٣.
(٣) الديوان ٢٥٧.
(٤) نفسه ١١٧.

فارفـــع الـــصوْمَ بـــشَرْب وامـــزج الخمـــر بـــنَوْم

وعلى هذا النسق كان موقف التوبة الطارئة، وكان منطق الزهد العارض الذى صوره أبو نواس فى بعض من قصائده، حيث افتقد فيها منطق الديمومة التى رصدها للخمر والتى أضحت معيارًا دقيقًا من معايير حياته العامة والخاصة، وبذا كان ما طرأ عليها لا يتجاوز كونه أمرًا مؤقتًا يكاد يذكرنا بموقف الشاعر فى مدرسة الغزل اللاهى حين يرتدى ثوبًا عذريًا أحيانًا، يتمسح عنده بأركان العذريين فلا يبقى له من مقومات حياتهم شيء إلا تلك " الآنية " التى يفرضها على نفسه، وإن تناقضت مع أصول القاعدة التى تلون حياته بألوان ثابتة بدت غير قابلة للتغيُّر أو التحول، فإذا استعرنا فكرة " الديمومة " و" الآنية " من عمر بن أبى ربيعة فى موقف الغزل ـ مثلاً ـ وجئنا بها قابلة للمرونة والتطبيق وجدناها تنطبق بسهولة على مسلك (النواسي) فى زهده لحظات ندمه، فقد كان عمر يعرض على نهج العذريين مثلاً :

يقـول خليلـى إذ أجـازت حمـولها خوارج من شوطان : بالصبر فاظْفرِ
فقلـت لـه : مـا مـن عـزاءٍ ولا أسـى بمُسْلٍ فـؤادى عـن هـواها فأقـصرِ
ومـا مـن لقـاء يُرْتَجـى بعـد هـذه لـنا ولهـم دون الـتفاف المجمِّـرِ
فهـات دواءً للـذى بـى مـن الجـوى وإلا فدعنـى مـن مـلاك واعـذُرِ
بـتاريح لا يـشفى الطبـيب الـذى بـه ولـيس يواتـيه دواء المبـشِّرِ
وطـورَيْن طـورًا يائـسًا مـن يعـوده وطـورًا يرى فى العين كالمتحيِّرِ[1]

فإلى هذا الحد استطاع عمر أن يتقمص شخصية الشاعر العذرى، وأن يوهم

---

(١) ديوان عمر : انظر الغزل بين الجاهلية والإسلام، د. شكرى فيصل ٤٥٩، معالجة الآنية والديمومة التى استعرناها من دراسته هنا.

أجازت حمولها : مضت بها، شوطان : اسم مكان، أسى جمع أسوة يريد القدوة التى يقتدى بها فى الصبر والكف عن حبه. الجمر : موضع رمى الجمار حيث يكثر الناس ويلتف بعضهم حول البعض.

بصدق العاطفة بنفس القوة، حيث يبدو قادرًا على تمثُّلها، ثم يميل إلى تصويرها مقتنعًا بما يطرحه حولها، ولكنَّا مع هذا لا نزال ندرجه ضمن مدرسة الغزل اللاهى أو الحضارى بكل مقوماتها وطوابعها المحددة التى عرفت بها، وانتشرت فى معظم شعره، ومثلت فلسفة حياته الغزلية على حقيقتها، بعيدًا عن تلك النظرات الزائغة الخاطفة المحكومة بآنية الموقف والمنطق العارض للحظة.

من هنا يصبح من الضرورى أن نتبين طبيعة الخيط الذى يحكم ديمومة الرؤية أو يؤكد استمراريتها لدى الشاعر، وماهية الاتجاه الذى يتكرر فى شعره من خلال إعمال " الذاكرة الفاعلة " التى تطرح نفسها على كل المواقف، التزامًا بهذا المسار العام الذى يسير عليه طوال حياته، حتى إذا تصوَّر أنها قد آذنت بالمغيب ترك (النواسي) وصيته المشهورة من خلال مخاطبته رفاقه :

خليلـــيَّ بـــالله لا تحفِـــرَا ... لى القـــبرَ إلا بِقُطْـــرُبُّـــل
خـــلال المعاصـــر بـــين الكـــرو ... م ولا تُدنيانـــى مـــن الـــسنبل
لعلـــىَ أسمـــعُ فـــى حفرتـــي ... إذا عُـــصرت ضـــجةَ الأرجـــل

وهو يريد ذلك المكان بالذات ليستمتع بسماع أصوات ندمائه، ولتطربه ضجة أرجل السكارى على حد تصويره، وهى الوصية التى تنم عن الطابع الحقيقى لحياته، مما التمس فيه شيئًا من مثل موقف أبى محجن الثقفى، حين حبسه سعد بن أبى وقاص ـ فى عصر المبعث ـ فقال : أما والله ما حبسنى بحرام أكلته ولا شربته، ولكنى كنت صاحب شراب فى الجاهلية، وأنا امرؤ شاعر يدبُّ الشعر على لسانى فينفثه أحيانًا، حبسنى لأنى قلت :

إذا مـــتُّ فادْفنـــيِّ إلى جـــنب كـــرْمة ... تُروِّى عظامى بعد موت عروقها
ولا تدفنَّنـــى بـــالفلاة فـــإنني ... أخـــاف إذا مـــا مـــتُّ ألا أذوقهـــا

وكأن أبا نواس قد استوحى مثل هذا التشبث بديمومة الرؤية الخمرية من واقع اقتناعه بها، وربما وجد سندًا لدى بعض من الأسلاف على نحو ما كان من قول أبى

محجن أو غيره ممن عاقروا الخمر، وأعلنوا عجزهم عن مجرد الانصراف عنها، أو اعترفوا بالاستسلام الكامل لها.

من هنا يصعب إخراج أبى نواس من دائرة المجون ـ والزندقة ـ ولو بشكل مؤقت، فقد امتلأ عقل الرجل ووجدانه بهما، حتى صور أشد درجات اللهو والعربدة فى عصره، وقطع فى طريق الزندقة أشواطًا لا تُمحى من تاريخه بسهولة، إذ لا يمكن إخراجه من تلك الدائرة لإدراجه ضمن شعراء الزهد لمجرد أنه تنبه إلى خطأ فى مسلكه فى فترات متعددة، فأصدر فيها توبته وأعلن ندمه، حتى بدا أقرب إلى حس الزهاد فى تلك الفترات، وهى فترات قصار لم يطل أمدها، ولم تلتق معًا فى مجرى متمايز يمكن أن يرسم له رؤية متكاملة، بقدر ما ظلت متناثرة تناثر أيام حياته التى قضاها بين حانات الخمر أولاً وثانيًا وأخيرًا، قبل أن يكون رجل زهد أو ورع أو عبادة، من هنا كان صدق أبى نواس مع نفسه، وكان اتساقه مع ندمائه أقرب إلى تمثيل حياته من أى اتجاه آخر يمكن أن نراه من خلاله مترددًا أو حتى متناقضًا على غرار ما كان فى موقفه من المشهد الطللي.

[٤]

ولم يكتف أبو نواس فى موقفه الخمرى بمجرد الإشارات الغزلية التى راح يقحمها على القصيدة من منطلق التصوير والتشخيص، أو مجرد عرض المواقف، وكشف الانفعالات، ولكنه حرص كثيرًا على إظهار الأبعاد الزمانية والمكانية التى يتخذ منها مسرحًا لأحداثه فى علاقته بالحانة وصاحبتها[1]، مما يكاد يذكرنا بموقفين شعريين :

أحدهما موقف المادح حين يذهب إلى ممدوحه متجاوزًا الفلوات بكل مشقاتها وعقباتها، وما ينتشر فيها من القتامة وظلمة الليل ووحشة الطريق، وثانيهما موقف الشاعر الغزل حين يستعرض مغامراته الليلية جهادًا دائبًا فى سبيل الوصول إلى ديار محبوبته، واقتحام سياج الحراس من حولها. من هنا يبدو تكرار مشهد الليل عند أبى نواس نفسه قريبًا من ليل شاعر الغزل الحضارى الذى آثر أن يلهو من خلال مغامراته وتضحياته وبطولاته، ومن خلال أيضًا فلسفة حركة حياته من منظور غزلى اتخذ فيه من الليل ستارًا وجلبابًا، فكان الزمن ـ بهذه الصورة ـ قاسمًا مشتركًا بين خمر أبى نواس وبين غزل شعراء الحضارة فى عصره، وحتى فيما قبله، على نحو ما رصده عمر بن أبى ربيعة الذى مهَّد له الطريق، وبقى عليه فقط أن ينقله من مجرد حديث غزلى إلى حوار خمرى، مما يذكرنا ببعض صور عمر ـ أيضًا ـ من مثل قوله :

ولقد دخلتُ البيتَ يُخْشَى أهلُه بعد الهدوِّ وبعد ما سقط النَّدى

وهو عنده ـ أيضًا ـ يتأتَّى بعد فناء الصوت وغياب القمر وهدوء القوم إلى النوم:

---

(١) ينظر فى هذا الصدد تفصيلاً كتاب " ألحان الحان " للأستاذ عبدالرحمن صدقي.

فلمـا فقـدت الـنوم مـنهم وأطفـئت ... مـصابيحُ شـبت بالعـشاء وأنـورُ
وغـاب قُمـيرٌ كـنت أرجـو غُـيوبه ... وروَّح رعـيانٌ ونـوم سمـر
وخُفـض عنـى الـصوت أقـبلت مـشية الـ ... حُباب وشخصى خشية الحى أزورُ[1]

حيث يبدو مشهد الليل المكرر ـ على هذا النحو ـ قادرًا على تسجيل دلالة مهمة تكشف عن تقارب نفسية الشاعرَيْن، أو هو يقترب بهما معًا من دائرة واحدة بدت محكومة بالظلام الذى يُسْتغل للاقتراب من الرذيلة، أو السعى حثيثًا إليها، على أن يكون فى مأمن من المجتمع الذى يغترب عنه الشاعر ـ أو يتمنى ذلك ـ فى مثل تلك الأحوال، ولذلك تبدو وظيفة الليل عند (النواسي) وثيقة الصلة على المستويَيْن النفسى والفنى بنظائرها عند (عمر) الذى رأى فيه غلافًا يحميه من سطوة المجتمع، أو يمنحه الفرصة لمعايشة عالمه الغزلى حيث يجد متعته ولذته :

بتْـنا بـأنعم لـيلة وألـذها ... للـنفس مـا سـتر الـصباح حجابـه

من هنا كانت سعادة المغامر ليلاً؛ الأمر الذى استكمله بكرهه للنهار الذى قد لا يتلاءم مع صراحة اللذة، أو المجاهرة بما ينشده من عالم الرذائل، وهو الأمر الذى تعجَّله أبونواس من واقع منطق صاحبة الحانة، حيث رفض أن ينتظر بزوغ الصباح، ربما لشدة رغبته فيها، ولهفته عليها، وربما لأنه استمرأ الليل فوجد فيه صباحه وإشراقة يومه، أو انبلاج ضوئه بتأثير الخمر، حيث يقول فى لهجة المتحدى الواثق من اقتناعه بمسلكه :

قالـت: فعـندى الـذى تـبغون فانتظـروا ... عند الصباح، فقلنا : بل بها إيتى !
هـى الـصباحُ تحـيلُ الليـل صـفوتُها ... إذا رمـتْ بـشرار كالياقـيت
رمْـىَ الملائكـة الرُّصَّـاد إذ رجمـتْ ... فى الليل بالشُّهب مُرَّادَ العفاريت

وقبل أن يسدل الليل أستاره أو يسلم القياد للصباح، وبمنطق آخر قبل أن تفسح

---

(١) ديوان عمر ص٦٦.

الرذيلة المجال للفضيلة، يصل الأمر بالشاعر وأصحابه إلى ذروة المتعة، ومعايشة نشوته حتى استغرقهم سبات عميق من الثمالة، ومن روعة ما وقع بأسماعهم من أصوات القيان، وما رأته أبصارهم فى مجالس الطرب والغناء والمنادمة.

ومن المؤكد أن أبا نواس قد اتخذ من تلك الدلالات الزمنية الغامضة مجالاً رحبًا لنشر فسوقه وإذاعة صور عربدته، فكانت حالته النفسية هى الدافع الأول له لكى يعيش فى الظلام مغتربًا عن مجتمعه إلا عن " عصابة السوء " التى ترنم باسمها، ووجد ذاته فى رحابها.

توقف أبو نواس عند النهار وإشراقة الصباح فى تصوير الخمر ذاتها، وكأنه كان يكمل بذلك تمرده على كل القيم، ويعلن حربه وعصيانه حينًا من منطق الشعوبية الصارخة، وأحيانًا من منطق الزندقة بما تحمله من شكوكه، وما تعكسه من صور استهتاره على نحو ما كشفه فى كثير من شعره :

بكـــرتْ علـــى تلومنـــى فأجبـــتُها ... إنِّـــى لأعـــرف مـــذهب الأبـــرار!
فدعـــى المـــلام فقـــد أطعـــتُ غـــوايتي ... وصـــرفتُ معرفتـــى إلى الإنكـــار
ورأيـــت إتيانـــى اللـــذاذة والهـــوى ... وتعجُّلـــى مـــن طـــيب هـــذى الـــدار
أحـــرى وأحـــزم مـــن تنظُّـــر آجـــلٍ ... علمـــى بـــه رجْـــمٌ مـــن الأخـــبار
مـــا جاءنـــا أحـــد يخـــبر أنـــه ... فـــى جـــنة مـــذ مـــات أو فـــى نـــار[1]

وكأنه راح يرسم صورة مضطربة لما يعتمل فى أعماقه من جرَّاء هذا القلق وذلك الاضطراب، وإن ظل غريبًا لديه فى تلك الصورة ما قرَّره حين صرف معرفته إلى الإنكار ـ على حد تعبيره ـ لمجرد أنه لم يجد من يعود من الآخرة ليخبره عن حقائق الجنة والنار، وما رآه فى أى منهما، حيث تتضح سذاجة الفكرة وقُبح العرض، لاسيما إذا صدر الأمر من شاعر يعايش عصرًا مليئًا بضجيج الحركة العلمية، ويعجُّ بصور مختلفة من الجدل والمناظرات بين رجال الكلام والفكر الفلسفى، والتسليم

(١) انظر الموشح ٢٧٧.

بقضايا الغيب بوصفه أمرًا مطلقًا. وهو تصوُّر كان مقبولاً أن يُطْرَح بصورة مبررة من لدُن شعراء عصور مبكرة لم يعرف أهلها الإسلام، على نحو ما بدا ـ مثلاً ـ لدى طرفة بن العبد فى الجاهلية، حين قال متفلسفًا فى رفض لوم اللائم، أو تحدى عاذله عن طريق الصيغة الجدلية المشهورة[1] :

ألا أيهـذا الزاجـرى احـضُرَ الوغـى وأن أشهدَ اللذاتِ هل أنت مخلدي؟
فـإنْ كـنت لا تـستطيع دفـعَ منـيتي فدعنـى أبادرهـا بمـا ملكـت يـدي؟

فمما لاشك فيه أن طرفة كان أكثر قدرة على الإقناع، وأكثر عمقًا من أبى نواس فى عرض فكرته، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار ـ وهذا ضرورى ـ طبيعة الفارق الزمنى والعقائدى البعيد بين الشاعرَيْن، ومستوى الفكر فى عصرَيْهما.

لقد انطلق أبو نواس من وراء الخمر ومؤثراتها متزندقًا، فأعلن عن نفسه فى شعره ومسلكه معًا، فجاءت الصور مليئة بالقُبح والفجاجة الأخلاقية على الرغم من صدقه الفنى فيها، وخاصة منها ما جاء مليئًا بالتصريح والمجاهرة بلفظ الإنكار، ذلك أنه يرفض ـ آنذاك ـ ركنًا من أركان دينه الذى تزاد عليه جرأته، ويشتد عليه تطاوله :

يـا ناظـرا فـى الـدِّين مـن الأمـر ؟ لا قـــدرٌ صـــحَّ ولا جَبْـــرُ!
مـا صـحَّ عـندى مـن جمـيع الـذي تذكُـــر إلا المـــوتُ والقـــبرُ[2]

وهى صورة تسجل ـ بحق ـ حدود الأفق النواسى، وتحدد أبعاد النظرة السطحية، وتكشف قصورها عن تجاوز المحسوس حول مشاهد القبر والموت، حيث لم يتجاوز كثيرًا جاهلية طرفة، أو زهير، أو حاتم الطائى، أو غيرهم ممن وقفوا

---

(١) من الممكن الرجوع إلى تفاصيل هذه الفكرة فى كتابنا " الشاعر مفكرًا " الفصل الخاص بوجودية طرفة بن العبد.

(٢) الديوان ٢٤٢، وإذا الموقف يمتد إلى حد الإنكار التام فى قوله :

حياة، ثم موت، ثم نشرُ حديث خرافة يا أم عمرو!!

بخيالهم وحواسهم عند نفس المشهدَيْن، عجزا منهم عن التحُّول إلى إدراك غيبى نزل به الدين الإسلامى بعد ذلك، ولعنا نذكر هنا لحاتم الطائى قوله المشهور:

أمـاوى هـل يُغنـى الثـراءُ عـن الفَتـىَ إذا حشرجَتْ يومًا وضاق به الصَّدْرُ
إذا أنـــا دلائّـــى الـــذين أحُـــبُّهم لِمَلْحُـــودةٍ زَلْـــجٍ جوانِـــبُها غُبْـــرُ

وقول طرفة :

لعمـرُكَ إن المـوتَ مَـا أخْطَـأ الفتـى لكالطِّـول المُرخَـىَ وثِنْـيَاه بالـيَدِ

أو قول زهير :

ومـــن يخـــشَ أســـباب المنـــيَّة يلقَهـــا وإن رامَ أســـباب الـــسماء بـــسُلَّم

وهكذا يتهاوى موقع أبى نواس مع تضاؤل حجم الفكرة التى سعى إليها، وإذا هو يهبط من علياء فكره حين يتجادل حول قضية المعاصرة وعلاقتها بالتراث، لكى ينحدر إلى أخطر المزالق الدينية حين يعلن زندقته من منظور جاهلى تمامًا، جعله يعيش وثنية الفكر، مما انعكس ـ بالتالى ـ فى حمأة سلوكه حول (اللذة) التى دفعته إلى الهجوم على الحضارة العربية فى صورتَيْها : المادية والاجتماعية. وهكذا بدا سعى أبى نواس وراء الخمر صورة مؤكدة لزندقته ومجونه، وهى صورة تعكس ـ بصدق ـ قمة هروبه من تكاليف الدين، وتقاليد المجتمع وقيمه، مما دفعه إلى إعلان التحدى، والإصرار عليه، والمجاهرة به مرارًا، حتى فى الأشهر التى يعتز بها المسلمون فى عباداتهم :

شـــربتُ الخمـــرَ فـــى رمـــضان حتـــىَّ رأيـــت الـــبدر للـــشَّعرى شَـــريكا
فقـــال أخـــى : الديـــوكُ مَـــنَاديَاتٌ فقلـتُ لـه : ومـا يُدرى الديُّوكا ؟[1]

وعلى هذا الأساس يظل الدفاع عن أبى نواس ومكانته فى الشعر العباسى فى غير

(١) الديوان ٤٧١.

حاجة ـ إطلاقًا ـ إلى الدفاع عن عقيدته أو تبرير مجونه، فالذى لاشك فيه أنه قد تحول بفن الشعر إلى توظيف خاص، استهدف ـ بالتأكيد ـ خدمة العنصرية الفارسية من خلال الانتصار للفكر الشعوبى، وشن الهجوم على العنصر العربى، الأمر الذى وسع الشاعر من دائرته حين مده إلى الدين الإسلامى، فمسَّ بذلك حس المسلمين جميعًا، واقتحم من خلال مسلكه عالم الزنادقة حتى صار واحدًا من أعلامهم.

[٥]

مثل هذا الموقف الأخلاقى، أو الاجتماعى، تظل له سماته وخصائصه، وهو يختلف ـ فى طبيعته النوعية ـ عن موقفه فى ميزان النقد بما له من أدوات، ووسائل معالجة، ومن حقه أن نحترم قدراته، وأن نبرز دوره فى الصياغة الجمالية، دون أن نضع الحاجز الأخلاقى حائلاً بيننا وبينه، خاصة حين ندقق فى تحديد منزلته الفنية، لاسيما ـ أيضًا ـ إذا وضعنا فى الاعتبار طبيعة حالته النفسية الممزقة فى صراعها الدائب بين القديم والجديد، وهو تمزُّق انتهى لصالح القصيدة العربية حين نظم أبو نواس شعره على نهجها، وصاغه من خلالها أحيانًا. ويبدو أن نقادنا القدامى قد نفذوا إلى الوعى الكامل بهذه الحقيقة على نحو ما ناقشه القاضى الجرجانى بين سطور " الوساطة " من إدراكه الحدود الفاصلة بين منطقة الصدق الأخلاقى والصدق الفنى لدى الشعراء[١]، وهو الأمر الذى انتهى عند الكثيرين إلى التحيُّز المطلق لأبى نواس، أو الحماسة الشديدة فى الدفاع عن مكانته فى هذا الجانب، منذ رأى ابن رشيق فى فنه أنه " أكان أيسر الناس شعرًا، وهو أشعر المولدين ليس فيهم من يضارعه "[٢] ويبدو أن ذلك الإعجاب لم يأت فى صالح أبى نواس إلاَّ من منظور ثقافته التى ضربت بجذورها العميقة فى تربة تلك الحضارة التى راح يهاجم أصحابها، وينعى عليهم تخلفُّهم، فقد كان أبو نواس ، على حد تعبير ابن منظور فى أخباره :

" عالمًا، راويًا للحديث والأخبار، أخذ اللغة عن الأعراب، وروى الحديث عن

---

(١) يراجع فى ذلك : الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى على بن عبدالعزيز الجرجاني.
(٢) العمدة ٢-١٣٣.

العلماء، وخرج إلى البادية فأقام فيها سنة "[1]، ويبدو أن تلك السنة تركت أثرها واضحًا فى تمرد أبى نواس على خشونة الحياة، ورفضه بداوتها بعد حين، وانعكس ذلك كله فى سعيه الدائب خلف ترف الحضارة، مؤثرًا بذلك من حياته أبسط طرقها، وأشدها سهولة، وأقربها إلى التحلُّل والتحرُّر، ولذلك لا يبقى لأبى نواس من فنه سوى مثل ما أعجب به ابن المعتز حين فضَّله على جميع الشعراء إعجابًا بموقفه من فن " البديع " الذى ضرب فيه بسهم وافر نأى فيه عن التكلف، أو الإسراف المتعمد على غرار ما صنعه زعماء تلك المدرسة.

على أن فلسفة الحياة التى اتسق معها أبو نواس لم تكن قصرًا عليه وحده مع أفراد عصابته، بقدر ما اتكأ فيها على رصيد تراثى بدا متناثرًا فى كثير جدًا من قصائده وصوره الشعرية .. صحيح أن العصر ظل علامة بارزة فى فنه، ولكنه لم يفتقد تلك الأصول التى استند إليها، خاصة حين راح يتخذ من فلسفة الإرجاء محورًا يطرح من خلاله مبررات مجونه، أو يدير من حوله حواره بناء على تصوره الذى حدَّده مثل قوله :

تَـرى عـندنا مـا يُـسْخِطُ الله كلَّـه سوى الشرك بالرحمن ربِّ المشاعر[2]

حيث يُبدى جانبًا مما كان عليه من صلة مؤكدة بفلسفة الإرجاء التى روَّج لها بعض من شعراء بنى أمية من قبل، واعتنقها منهم فريق أذاعها فى شعره، وقام بالانتصاف لها فى قصائد طال بعضها، وكثرت فيها التفاصيل، وعرض المبادئ على نحو ما سجله ثابت قطنة[3]، وهو من شعراء القبائل بخراسان، وكان أزديًا متعصبًا موتورًا مال إلى الترويج لفلسفة الإرجاء، فطرحها دون أن يكفر أحدًا من المسلمين مهما عظُم ذنبه، لأنهم ـ أى المرجئة ـ يفصلون بين الإيمان والعمل، فالمسلم عنده

---

(١) أخبار أبى نواس ١-١٢.

(٢) الديوان ٤٧١.

(٣) انظر : ضحى الإسلام ٣-٣١٦.

مؤمن، وإن لم يؤد الفرائض، لأن أساس الإيمان عندهم الاعتقاد بالقلب، لا العبادة العملية أو الطاعة، ولعل هذا هو ما حفز أبا نواس إلى التصريح ببيته المشهور فى خطاب أحمد بن صالح بن عبدالقدوس (وإن كان البيت قد مرَّ بنا فى سياق مختلف):

يـا أحمـدَ المُرتَجـى فـى كـل نائـبةٍ قُمْ صاحبى نعص جبَّار السموات!

ولذلك راحت فرقة المرجئة تتوقف فى إصدار الأحكام على أعمال الناس، تاركة الأحكام لله تعالى يوم القيامة، إلى الجور البيِّن، أو العناد الواضح، فيما يصدرون أحكامهم عليه، وهم لا يستبيحون دماء الناس إلا دفاعًا عن أنفسهم، ولا يُكفرون عثمان وعليًّا، بل يسفِّهون رأى الخوارج لأنهم كفروهما، فهما عبدان مؤمنان، وما حدث من شِقاق بينهما لا يلغى إيمانهما، والحكم متروك لله تعالى، يقول ثابت قطنة فى تفاصيل مبادئ تلك الفرقة التى التقط أبو نواس بعضًا من خيوطها فأساء استغلالها[1]:

يـا هـندُ إنـى أظـنُّ العـيش قـد نفـدا ولا أرى الأمـر إلا مُدبـرا نكـدا
إنـى رهيـنةُ يـوم لـستُ سـابقَهُ إلا يكـن يومـنا هـذا فقـد أفـدا
بايعـت ربـى بـيعًا إن وفـيت بـه جـاورت قتلـىَ كـرامًا جـاوروا أحـدا
يـا هـندُ فاسـتمعى لى إن سـيرتنا أن نعـبد الله لا نُـشرك بـه أحـدا
نُرْجـى الأمـور إذا كانـت مُـشبَّهة ونـصدق القـول فـيمن جـار أو عـندا
المـسلمونَ علـى الإسـلام كلـهم والمـشركون أشـتُّوا ديـنهم قـددا
ولا أرى أن ذنـبًا بالـغٌ أحـدا من الناس شركا إذا ما وحَّدوا الصمدا
لا نـسفك الـدم إلا أن يُـراد بـنا سـفكُ الـدماء طـريقًا واحـدًا جُـددا
مـن يـتق الله فـى الدنـيا فإنـه لـه أجـرَ التَّقِـى إذا وفـى الحـساب غـدا

(١) الأغانى ١٤-٢٧٠، انظر الشعر العربى فى خراسان (د. حسين عطوان)، ٢٥٧.

وما قضى الله من أمر فليس له ... ردٌّ وما يقض من أمر يكُن رشدا
كل الخوارج مُخطئ في مقالته ... ولو تعبد فيما قال واجتهدا
أما علي وعثمانٌ فإنهما ... عبدان لم يُشركا بالله مذ عبدا
وكان بينهما شغب وقد شهدا ... شقَّ العصا ويعين الله ما شهدا
يُجزى على وعثمانٌ بسعيهما ... ولست أدرى بحق أيُّه وردا
الله يعلمُ ماذا يحضران به ... وكل عبد سيلقى الله منفردا

فهل كانت فلسفة الإرجاء كما صاغها الشاعر عبر تلك الأبيات إلا ثغرة ينفذ منها الشعراء إلى سلوك خاص تحت مبدأ انتظار العفو الإلهى المطلق يوم الحساب ؟ فإذا كان الأمر كذلك، فقد بدا أبو نواس من أشدهم قربًا منه، وزاد عليها حرصه حين بدا غير حريص على دينه ـ فى معظم الأحوال ـ فراح يذيع رؤيته الإنكارية، وينشر عجزه عن القيام بالتكاليف والعبادات، ونصَّب من خمره معبودًا يسجد له وقت الصلاة، دون أن يحتفظ لنفسه بقدر من الدين يستند إليه سلوكه، إلا من قبيل نشر مثل هذا الإرجاء الذى انتهت إليه بعض الفرق الفلسفية الإسلامية، فى مقابل القول بالجبرية أو القدرية لدى غيرها من الفرق.

ولاشك أن ثمة فرقًا واضحًا بين الشاعر حين يأخذ بمبادئ الفرقة خالصة كاملة، وبينه حين يمزجها بفكر آخر يفسدها أو يحولها إلى طرق شتى قوامها الغواية والضلال على غرار ما رمى إليه أبو نواس وما شغله نشره والترويج له.

[٦]

ويبقى لخمرية أبى نواس بعد رصيدها السياسى الشعوبى، وبعد رصيدها من منظور الزندقة والاستخفاف بالقيم الدينية، يبقى لها رصيد آخر له أهميته أيضًا وخطره، ذلك أنه لم يصدر فيها عن فراغ فنى، ولم يكن الأول فيها بلا دليل يسبقه إليها، بقدر ما بدا صورة مكملة لمناهج سلفية، وتكرار لأطر كاملة سبقه إليها جيل من شعراء الفن الخمرى، ومنها انطلق الشاعر إلى مادة فنية محملاً بذلك الرصيد التراثى الذى وقع فيه اختياره على صور بعينها لدى الشعراء، تلك التى وجد لها صدى فى نفسه منذ راح يقتدى بأصحابها فى السلوك، ويهتدى بهم فى صياغة منظوماته الخمرية، فرسم لها نظائر كثيرة فى شعره، جعلته موزعًا ـ شأن غيره من شعراء العصر ـ بين القيم الفنية الموروثة والقيم المستحدثة التى أضافها تجديدًا أو تحويرًا أو تعديلاً أو إضافة وابتكارًا.

وابتداء من ذود أبى نواس عن أفراد عصابته، وانطلاقًا من ثنائه عليهم يبدو هذا الاقتداء بالقديم واردًا لديه، حيث يراهم مرة فى افتتاح تائيته كمصابيح الدجى :

وفتـــية كمـــصابيح الدجـــى غـــررٍ شم الأنوف من الصِّيد المصاليت

وفى صدر رائيته يراهم من نفس المنظور فتيان صدق :

وفتـيان صـدقٍ قـد صـرفت مطـيهم إلى بـيت خمـارٍ نـزلنا بـه ظهـرا

ولعله يبدو متأثرًا فى كلٍّ برؤية الأخطل فى قوله عن رفاقه من الندماء وتصوير علاقته بهم من خلال الخمر ومجالسها :

وصـــبحتها غـــر الوجـــوه غـــرانقا مـــن تغلـــب الغلـــباء لا أســـفَالُها
أخـــسأ إلـــيك جريـــر إنـــا معـــشرُ نلـــنا الـــسماء : نجـــومها وهلالهـــا

حيث يشيع الثناء على الندماء، ويصور الإعجاب بهم إلى هذا الحد السابق على النواسى، فلم يكتف بالتقاطه ـ كما رأينا آنفًا ـ من صورة الممدوح فى القصيدة القديمة، ولكنه وجد الرصيد جاهزًا فى كثير من الصور التى اقتحم أصحابها هذا المجال، فضربوا فيه بسهم وافر، على نحو ما تكرر لدى الأخطل منذ اتخذ من نصرانيته وسيلة لطرح المزيد من تلك الصور، فرأى ندماءه فى قصيدة له أخرى:

لقـد غـدوت علـى الـندماء لا حـصر يخـشى أذاه ولا مـستبطأٌ زمـر[1]

بل تكاد الصورة تتطابق بين طبيعة توصيف أفراد العصابة من الندماء لدى كل من الشاعرين (الأخطل وأبى نواس) خاصة إذا سجلنا قول الأخطل فى أحد ممدوحيه :

بـيضُ مـصاليتُ أبـناءُ الملـوك فلـنْ يدرى ما قدَّموا عُجْمٌ ولا عَرَبُ[2]

وإن ظل واضحًا أن أبا نواس قد انتقل بالصورة من المجال المدحى إلى الخمرى، فأفاد منها، كما أفاد ـ بشكل مباشر ـ من موقف الأخطل أيضًا فى وجهته إلى الحانة مع رفقائه :

ولقـد غـدوتُ علـى الـتجار بمـسمعٍ هـرَّت عـواذله هريـر الأكلُـب[3]

إذ يصبح النديم فى شرفه وعزة مكانته موضع التقاء الشاعرَيْن كليهما فى نفس المجال، خاصة إذ أخذنا أيضًا بصورة نديم الأخطل حين رآه :

---

(١) ديوان الأخطل ٢/ ٦٤٢، الحصر : البخيل. الزمر : القليل الخير. المستبطأ : الذى يُستبطأ خبره.
(٢) نفس المصدر ١/ ٥٨.
(٣) نفسه ١/ ٨٩، التجار : الخمارون. المسمح : السمح من الرجال السهل.

صـلتُ الجـبين رشـيدُ الأمـر تعـرفه إذا تكـشف عـن عـرنينه الفَتَـرُ[1]

أو رآه فى مشهد الندماء جميعًا :

بـيضُ مـصاليتُ لم يُعْـدل بهـم أحـد فى كل معظمةٍ من سادة العرب[2]

وكثير ـ بالطبع ـ ذلك التأثير التراثى إذا وضعنا فى الاعتبار إمكانية الإفادة من نظائر تلك الصور فى موضوعات أخرى عالجها شعراء السلف، على نحو ما صنع (الشمردل اليربوعي) فى فخره الأموى بقبيلته التى رأى فتيانها :

فتـيانُ مكـرُمةٍ وشـيب سـادة يخـشى أذاه ولا مـستبطأ زمـر[3]

فهم فتيان، سادة، أثرياء، كرماء، وهى نفسها مقومات صورة الندماء عند أبى نواس، وكان منها ـ أيضًا ـ عند الأخطل فى باب المدح :

نبـتَتْ قـنـاتُك مـنهُم فـى أسـرَةٍ بـيض الوجـوه مـصالتٌ أخـيارُ[4]

أو ما صاغه على المستوى الجمعى فى أنساب بنى أمية :

فـى نـبعة مـن قـريش يعـصبون بهـا مـا إن يُـوازىَ بأعلـى نَبْـتها الـشَجرُ

حيث تبدو كل صفات الندماء ـ أو تكاد ـ مردودة إلى تلك الصور المتعددة فى المعجم التراثى لدى شعراء الخمر وغيرهم، بل ربما بدا صدق النوايا فى الذهاب إلى الحانة أيضًا صيغة مطروقة، ورؤية مشتركة بينه وبين سابقيه، منذ أن لهج بمثلها (حميد بن ثور الهلالي) فى قوله :

---

(١) ديوان الأخطل ١/ ٢٣٧، العرنين : مقدم الأنف. القتر : الغبار.

(٢) نفسه ١/ ٢٥٢.

(٣) شعراء أمويون ٢/ ٥٢٨.

(٤) ديوان الأخطل ٢/ ٤١٤ والصلت من الرجال : الصارم الجلد، وهو المصلات ومن الإبل الناقة الصلبة.

وفتـــيان صـــدق إذا مـــا اعتـــزوا أباحُـوا العـدوَّ وأُعطـوا السَّلب[1]

وكأنما بدا أبو نواس فى لوحة الندماء حريصًا على استجماع عناصرها من واقع حياته معهم، ومعايشته لهم، وإن لم يصدر فيها عن فراغ تراثى، فالصورة ـ كما رأينا ـ بدت موزعة ومنتشرة فى أشكال مختلفة ومتنوعة لدى فريق متباين من الشعراء، سواء من طرحوا المشاهد فى سياق نفس الموضوع الخمرى، أو من تجاوزوه إلى غيره من الموضوعات التى عالجوها، ثم أعاد الشاعر منهم عرضها ربطًا بموضوعه، فبدت جديدة عليه، وثيقة الصلة بتجاربه، قادرة على تصويرها وتوصيلها لجمهوره فى سياقات متعددة وموضوعات متغايرة.

فإذا ما تجاوزنا صور الندماء إلى لوحة المغامرة التى ينهض معهم الشاعر فيها، نجده حريصًا على التحديد " الزمانى " الذى لا يركن فيه طويلاً إلى نهار يمكن أن يفتضح فيه أمره، بل بدا شديد الإيثار لليل، حتى ينجو من مراقبة الشرطة العباسية، فهم، يطرقون باب الحانة بعد هجعة من النوم (على حد تصويره) ـ وقد مرَّ بنا ـ ولكننا نعيده هنا لأهمية دلالته :

فلمـــا طـــرقْنا بابهـــا بعـــد هجعـــة فقالـت: من الطراقُ ؟ قلنا لها إنا:
شـــبابٌ تعارفـــنا بـــبابك لم نكـــن نـروح بمـا رحـنا إلـيك فأدلجـنا !

وإذا هو يعجب من ليله بتفردهم فى مشهد السير فيه، وكأنهم أشجع عصابات العصر :

وللـــيل جلـــبابٌ علينـــا وحولـــنا فمـا إن تـرى إنسًا لديـه ولاجـنًا
يـــصاحبُنا إلا سمـــاءٌ نجـــومها معلقـــة فـيها إلى حـيث وجَّهـنا

فإذا هم يعيشون صراعًا عاتيًا من واقع ظلمة الليل[2]، أملاً فى الوصول إلى

---

(١) ديوان حميد بن ثور الهلالى ٤٦، الاعتزاء : الادعاء والشعار فى الحرب. السلب : ما مع المقتول من سلاح وثياب ودابة.

(٢) مما يتردد لديه فى صراعاته مع تلظ الظلمة فرآها فى تائيته :

فى فليق للدجى كاليم ملتطم طام يحاربه من حوله النوتي

المحبوبة الوحيدة فى عالمهم، وكأنهم يتَّفقون حول كراهية الصبح، طالما تعلقت المسألة بعالم الرذيلة أو تلبية صوت الرغبة الجامحة التى يرفضها المجتمع جهارًا، على نحو ما أبداه عمر بن أبى ربيعة فى موقفه الغزلى من كراهية للصبح أيضًا حين هجم عليه ليعزله عن مصدر لذته :

فمـــا راعنـــى إلا مـــنادٍ تـــرحَّلوا وقد لاح معروف من الصبح أشقر[1]

وكذلك كان الموقف كما رسمه الشاعر العذرى قيس لبنى حين قال :

سلى الليل عنى كيف أرعى نجومه وكيف أقاسى الهمَّ مستخليًا فردا[2]

وهو ليل الشاعر المهموم المبتلى بالخوف، منذ صوره النابغة فى اعتذارياته للنعمان مرة فى مطلعه :

كِلينـــى لهـــمَّ يـــا أمـــيمةُ ناصـــبِ ولـــيلٍ أقاســـيه بطـــئ الكـــواكبِ
تطـــاولَ حتـــى قلـــتُ لـــيس بمـــنقضٍ ولـيس الـذى يرعـى النجومَ بآيـبِ

وفى غير المطلع :

فإنـــك كالليـــل الـــذى هـــو مُدْركـــى وإن خلـت أن المُنْتَأى عـنك واسـعُ

حيث ظل ليل الخمر أو الغزل مختلفًا فى مقاييس عطائه عن ذلك الليل الحزين الذى لا يرحب به الشاعر، بقدر ما ينتظر لحظة زواله وأفوله أملاً فى انبلاج الصباح وإشراقة نوره التى تُخلصه من همومه، وعنده تنتهى حالته النفسية الكئيبة، على نحو ما نتذكره من مثل قول امرئ القيس المشهور :

ألا أيهـــا الليـــلُ الطـــويلُ ألا انجـــلِ بصبح، وما الإصباح منك بأمثل
فـــيا لـــك مـــن لـــيل كـــأنَّ نجـــومهُ بكـلٍّ مُغـار الفـتْل شُـدت بيذبُل!!

---

(١) ديوان عمر ١٦٤.
(٢) شعر قيس لبنى ٨٣.

ولكنه ليل مختلف عن نظيره الذى يرتبط باللذة لدى أبى نواس، أو الغزلين من الشعراء ممن صوَّروه ستارًا يحمى مُتَعهم، حتى نسب بعضهم الخمر إلى الليل بعد نوم الناس على نحو ما أورده الأخطل فى قوله :

فجـاء بهـا بعـد الكَـرَى فارسـيةً مشعشعة أحيتْ عظامًا وأنفُسا[1]

ثم تتعدَّد ملامح اللوحة، ويحرص الشعراء على تبرير موقفهم من الخمر، وتصوير عجزهم عن تجنُّبها، ويطرح بعضهم القضية من منطق رفض اللوم أو العذل الذى قد يوجه إليه حول طبيعة مسلكه، وعلى غرار ما طرحه مثل قول أبى نواس :

دع عـنك لومـى فـإن اللـوم إغْـراءُ وداونـى بالتـى كانـت هـى الـداءُ !

حيث بدا قريبًا من أستاذه فى فن الخمرية الأموية حين قال مفصلا الموقف:

ألا لا تلومينـى علـى الخمـر عـاذلا ولا تهلكينـى إنَّ فـى الدهـر قـاتلا
ذرينـى فـإن الخمـر مـن لـذة الفتـى ولـو كـنت موغـولا علـىَّ وواغـلا
وإنـى لـشرَّابُ الخمـور معـذل إذا هـرت الكـأس الوخام التنابلا[2]

ولعل كلا الشاعرَيْن قد أفاد ـ بدوره ـ من قول الأعشى أستاذ الخمرية الجاهلية، حين سجل إغراءها فى قوله :

وكـأسٍ شـربْتُ علـى لـذةٍ وأُخْـرى تـداويتُ مـنها بهـا
لكـى يعلـم الـناسُ أنّـى امـرؤٌ أتـيتُ المعيـشةَ مـن بَابهـا

بل لعل الموقف الخمرى يبدو وثيق الصلة بتلك المتعة الغزلية التى عرضها بعض

---

(١) ديوان الأخطل ٢/ ٥٤٧.

(٢) نفسه ٢/ ٧٠٠، الموغل : المدخول عليه، وهو يشرب. الواغل : الداخل على القوم فى شرابهم. المعذل : الذى يكثر الناس لومه وعذله. هرت : كرهت وخافت. الوخام : وخيم وهو الثقيل المكروه. التنابل : ج تنبل وهو القصير البليد.

أصحابها من نفس المنظور، حين ضحوا بكل شيء فى سبيل غزلهم، على غرار ما صوره قول الأحوص :

يـا طالـب الحاجـات يـرجو نُجْحَهـا ... ليس النجاحُ مع الأخف الأعْجَل
اسـتأنِ تظفـر فـى أمـورك كلـها ... وإذا عَزَمْتَ على الهوى فتوكّل[1]

فكأنه الإصرار على خوض التجربة الغزلية بما لا يقل عن تجربة الخمر لدى أصحابها، بل حتى لدى المغمورين منهم، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار قول شاعر مثل حارثة بن بدر الغُدانى مصوِّرا إصراره على شرب الخمر فى فلسفة واضحة، يمزج فيها الموقف الخمرى بالغزلى قائلاً :

أحـبُّ التـى لا أملـكُ الدهـر بُغْـضَها ... وذلـك فعـلٌ معجـبٌ كـل أخْـرَق
سأشـربُها صِـرْفا وآتـى صـحابتي ... وأطلـبُ غـرَّات الغـزال المُـنَطّق[2]

فالتضحية بدت واردة بكل شيء فى سبيل استكمال المسلك الخاص للشاعر. وكما وجد شعراء الخمر دواءهم فى شربهم إياها فقد وجده مجنون ليلى فى ليلاه يوم صرَّح بذلك قائلاً :

فـتلك التـى مـن كـان داءً دواؤه ... وهـاروت كـل السحر منه تعلّما[3]

ولعل التضحية عند شعراء الخمر تعادلها ـ على المستوى الغزلى ـ أيضًا تلك الصورة التى رسمها جميل فى تضحيته الخمرية فى سبيل غزله وحبه، قائلاً من منطق التشبُّه بعشق المُجَّان لخمرهم :

لقـد شُـغِفَتْ نفـسى بُثَـيْنُ بذكـركم ... كما شُغِفَ المخمُور يا بُثْنَ بالخمر[4]

---

(١) شعر الأحوص ٣٥٩.
(٢) شعراء أمويون ٢/ ٣٥٥.
(٣) ديوان مجنون ليلى ٥٨.
(٤) ديوان جميل ٥٨.

ثم يمتد التناول التصويرى عبر محاور الرصيد التراثى فى الخمر ليصل إلى ذروته لدى أبى نواس، من خلال ما دأب عليه من معالجة لنَسَبها على سبيل التشخيص، إلى عرض أشهر البلدان التى عُرفت ونُسبت إليها، فراح يذكر خمر "تكريت" وقُطْرُبُّل، ويعالجها فى معظم صوره (مجوسية الأنساب)، وإن لم يكن أول من تنبَّه إلى تلك الفكرة، بل لعله راح يرددها تأثرًا بالأخطل وغيره من شعراء هذا الفن، فقد بدت بابلية لدى الأخطل حيث قال :

ظللتُ كأنى شاربٌ بابليةً ... ركود الحُميَّا فى العظام شمولُ[1]

كما جعلها عانية فى قوله :

عانيَّة ترفع الأرواح نفحتُها ... لو كان تُسقى بها الأمواتُ قد نُشروا[2]

ويبدو الأخطل خبيرًا بأنماط متعددة من الخمر، حيث تنسب إلى أشهر البلدان بتعتيقها وتصنيفها، ليترك لأبى نواس وعصابته رصيدًا ضخمًا منها، فمن الخمر العانية إلى البابلية نجد عنده أيضًا خمر " بيسان " فى قوله :

وقد سقتنى رضابًا غيْرَ ذى أسَن ... كالمسك ذرَّ على ماء العناقيد
من خمر "بيسان" صرْفًا فوقها حبَبٌ ... شيبَتْ به نُطفَة من ماء يَبْرودُ[3]

وقد يطرح منها نسبتها العامة إلى الحضارة الفارسية على نحو قوله، وقد سبق ذكره والاستشهاد به فى سياق سابق :

فجاء بها بعد الكرى فارسيةً ... مُشَعشعة أحيَتْ عظامًا وأنفسا[4]

---

(١) ديوان الأخطل ٢/ ٦٥٤. بابلية : منسوبة إلى بابل. ركود : سريعة. الحميا : شدة الخمر وسكرها. الشمول : الباردة.

(٢) نفسه ٢/ ٦٣٢. العانية : منسوبة إلى عانة (بلدة بين الرقة وهيت على شاطئ الفرات). الأرواح : ج ريح. النفحة : الرائحة. نشروا : ابتعثوا وحيوا.

(٣) نفسه ٢/ ٥٥٤. بيسان : ناحية بالأردن. يبرود : موضع بالشام. الحبب : فقاعات تعلو الخمر. النطفة : الماء الصافي.

(٤) ديوان الأخطل ٢/ ٥٤٧.

ولعل الأخطل نفسه كان مسبوقًا أيضًا إلى أشباه تلك الصور التى راحت تؤصل لفلسفة الخمر، من حيث إثبات نسبتها وعراقتها، من لدن الأعشى من الكبار الجاهليين، وربما ظهر الموقف حتى عند بعض المغمورين على نحو ما أورده قول المسيَّب بن علس :

ومهـــا يـــرفٌ كأنـــه إذْ ذُقْـــتَهُ عانـــيَّة شُـــجَّت بمـــاءٍ يَـــرَاع

وهنا يظل غير بعيد عن ذاكرتنا خمر " بيت رأس " التى تغنَّى بها حسان بن ثابت فى قوله ضمن مقدمة الهمزية :

كـــأن ســـبيئةً مـــن " بـــيت رأس " يكـــونُ مـــزاجها عـــسلٌ ومـــاءُ
علـــى أنـــيابها، أو طعـــم غَـــضٍّ مـــن الـــتُّفّاح هَـــصَّرَها الجـــناءُ

أو حتى خمر " الأندرين " عند عمرو بن كلثوم فى مطلع معلقته :

ألا هُبـــى بـــصحْنِك فاصْـــبحينا ولا تبقـــى خُمُـــورَ الأنْدَرِيـــنا

ليمتد التأثير التراثى بعد ذلك إلى أدق خصائص الخمرية، فيقتحم على الشاعر عالم سكره ونشوته ـ فإذا هو ـ آنذاك ـ يستوحى الصورة من القديم أيضًا، ثم يزاوج بينها وبين حقيقة واقعه، وفقدان وعيه حتى الثمالة، وهو ما أكثر أبو نواس من عرضه وتصويره منذ رأى نفسه ورفاقه :

حتَّـــى إذا فلـــكُ الأوْتَـــار دارَ بـــنا مـــع الطُّـــبُول ظللْـــنَا كالـــسَّبَابيت!!

وإن بدا مردودًا فى تراثيته إلى الأخطل أيضًا، بدليل ما سبق أن قاله جامعًا بين النسب وطبيعة التأثير الخمرى فى البيت :

ظللـــتُ كأنـــى شـــاربٌ بابلـــيةَ ركـود الحُميَّا فـى العظـام شمـول

حيث يجعلها شديدة الحميا، لتصوير شدة تأثيرها، وما وقع به من سكر تام نتيجة احتسائها، وهو ما رآه فى موقف آخر حياةً وموتًا :

تميتُ وتحيى بعد موْت، وموتُها لذيذٌ، ومحْيَاها ألذُّ وأمْجَدُ[1]

وما ردَّده أيضًا فى قوله عن تأثيرها :

صريعُ مُدامٍ يرفعُ الشَّرْبُ رأسهُ ليحيَا وقد ماتَتْ عظامٌ ومِفْصَلُ
يُهاديه أحيانًا وحينًا يَجُرُّه وما كادَ إلا بالحُشاشة يعقل[2]

ولعل هذا التأثير هو ما دفع الأخطل وقرناءه إلى مزيد من التشبث بالخمر، ورفض العذل فيها واللوم عليها، مما عرضنا لجوانب منه آنفًا، ومما أصرَّ هو نفسه على عرضه فى كثير من صوره وإكثاره من عرض طبيعة التأثير من خلال تثاقل الحركة لدى السِكِّير :

فقام يجرُّ البُرْدَ لو أن نفسه بكفَّيْه من رد الحُمَيَّا لخَرَّت
وأدبرَ لو قيل : اتقّ السيف لم تَخَلْ دُؤَابتَهُ من خَشْيَه اقشعرَّت[3]

ولعل حرص الشعراء على تصوير مثل هذا التأثير هو ما دفعهم دفعًا إلى الإسراف فى عرض كثير من صفاتها، لبيان مزيد من الإعجاب بها، فإذا هى عند أبى نواس " سحر هاروت " اقتباسًا مما شاع بين العرب من ضرب المثل بذلك السحر أكثر مما سواه، فكان أكثر مجالات الحديث عنه فى مساق عالم الخمر والغزل عند الشعراء، على نحو ما صوَّره قول بشار فى صاحبته غزلاً :

وكأنَّ تحت لِسَانها هاروتَ ينفثُ فيه سِحْرًا

وربما كان المصدر الدينى واردًا وراء تلك المؤثرات، فما كانت لبشار أو لأبى نواس أو غيرهما من معرفة بهاروت وماروت إلا من واقع القصص الدينى، من قوله تعالى ﴿ وَمَا أُنْزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ ﴾ وإن بدت الصورة موطن إعجاب وتناول عبر عالم الغزل حيث ردَّدها مجنون ليلى قائلاً عنها :

---

(١) ديوان الأخطل ١/ ٢٣٧، والأغانى ٧/ ١٧٧.
(٢) ديوان الأخطل ١/ ٢٣٧.
(٣) نفسه ٢/ ٥٥٠، الحميا : شدة الخمر وإسكارها. رد الحميا : بثها فى الرأس. اقشعرت : اهتزت.

فـتلك التـى مـن كـان داءً دواؤه وهاروتُ كلَّ السحر منها تعلّما[1]

وهو ما دفعه ـ أيضًا ـ إلى التداوى بها منها، فكانت داءه ودواءه على حد تصويره:

تَداويْتُ من ليلى بِلَيْلَى من الهوى كما يتداوى شاربُ الخمْر بالخَمْرِ[2]

ولذلك يعمد شاعر الخمر إلى تصوير انتشار الداء فى صاحبه بعد شربها :

فجاء بها بعد الكرى فارسيةً مشعشعة أحيَتْ عِظاما وأنفُسَا
فأصبح منها الوائلىُّ كأنّه سقيمٌ تَمَشَّى داؤه حسين أسْلسا[3]

وهو أيضًا ما استغله بشار غزلا فى مطلعه التقليدى فى همزيته :

حيِّيا صاحبى أمِّ العلاء واحذرا طرف عينها الحَوْراء
إن فى عَيْنها دواءً وداء لُمِلمٌ والداءُ قبلَ الدَّواء

وقسْ على ذلك كثيرًا من الصفات التى راح الشعراء يطرحونها على الخمر من خلال تصويرهم للونها، وتعتيقها، ومزجها وشعرائها، وكؤوسها، ومجالسها وندمائها، وسقاتها، وغير ذلك الكثير مما يتعلق بها، منذ دخول الشاعر الحانة، إلى خروجه منها، وهو ما يسهل تبيُّن رصيده لدى شعرائها الكبار فى عصورها الأولى، ولعل من الطريف فى تصوير رائحتها ما تركه الأحوص فى قوله :

وإذا تعاوَرَت الأكُفُّ زُجَاجَها نَفَحْت فنال رياحَها المزْكُومُ[4]

ومثلها جاءت تلك الصور التى طرحت حول تأثيرها من قبل الشعراء المقلين منها أيضًا، على غرار قول الأحوص فيها :

---

(١) ديوان مجنون ليلى ٥٨.
(٢) ديوان ٩٥.
(٣) ديوان الأخطل ٢/ ٥٤٧. المشعشعة : الخمر أرقَّها المزج. أسلس الداء : إذا تفشى فى البدن ودبَّ فيه.
(٤) ديوان الأحوص ٣٨٣. تعاورت : تداولت.

صـــريع مُدّامَـــة غَلَـــبَتْ علـــيه تمـوتُ لهـا المفاصـلُ والعظَـامُ[1]

ولعل رفض اللوم فيها ـ أيضًا ـ بدا صورة مكررة ومطروقة جاءت من المنطق الغزلى الذى طرحه شعراء المدارس الغزلية المختلفة، مما يكشفه مثل قول الأحوص أيضًا، وهو يتقمص شخصية الشاعر العذرى :

يـا أيُّهـا اللائمـى فـيها لأصْـرِمَها أكثرْتَ لو كان يُغنى عنك إكْثارُ
ارجـع فلسْتَ مُطَاعًـا إن وشَـيْتَ بهـا لا القلبُ سالٍ ولا فى حُبِّها عَارُ[2]

وإن بدا طبيعيًا ذلك التبادل التصويرى بين عالم الغزل وعالم الخمر، مما أسهم فى كشف أوجه التشابه بين عواطف الشعراء حين تتعلق بأى من الموقفَيْن، فإذا هم يرفضون اللوم أو الهجر فى هذا أو ذاك، انطلاقًا من صدق العاطفة، وحرصًا على الفناء فى عوالمهم الخاصة، بعيدًا عن ضغوط المجتمع، ورفضًا لقيوده وتجاهلاً لأغلاله، مما جسده شاعر الخمر فى ثورته على المقدمة الطللية التقليدية للقصيدة العربية الموروثة، وكأن ذلك التمرد إنما جاء رد فعل لشدة التشبث بالخمر من ناحية، وإفساح المجال لتصويرها محورًا للمقدمة كبديل للمرأة فى مقدمات الأطلال الموروثة من ناحية أخرى.

ألم يكن التبادل واردًا أصلاً ـ كما قلنا ـ بين الصورتين الغزلية والخمرية؟ فلم لا يمتد هذا التبادل إلى رفض المرأة كمحور لبعض المقدمات لتحل محلها الخمر ؟ هذا إذا أخذنا الجانب الحسى من الحديث الخمرى فى سياق المقدمات، والذى تم دعمه بكثير من الصور والمواقف السياسية لدى الشعراء من منطلق الشعوبية وشيوع التعصب، وإن ظل رفض الطلل واضحًا كرد فعل طبيعى ـ فى جانب كبير منه ـ لتلك المواقف الخمرية المتنوعة، كما بدا ـ فى جانب آخر منه أيضًا ـ مردودًا إلى واقع تراثى طويل يصح أن يسلُب أبا نواس ما نسب إليه من زعامة فنية تفرَّد بها حول

---

(١) شعر الأحوص ١٨٩.
(٢) نفسه ١٢١.

أوليته فى رفع ألوية التمرد على الطلل التقليدى، مما يرتد أيضًا إلى الصور التى وجدها شاخصة أمام عينيه وقد غصَّت بها دواوين الشعر القديم ـ وهو ما لن نقف عنده هنا فى رؤية إحصائية ـ إذ يحسن ـ فقط ـ ويكفى أن نتبين منها تلك الصورة البارزة التى أدرك عندها بعض الشعراء طبيعة التوظيف الحقيقى للطلل، وكان على رأسهم شاعر الخمرية الأموية حين رآه مجرد وسيلة لاجترار الذكريات فحسب، منذ قال فيه الأخطل :

منازلُ أقفرتْ من أم عمرو ... يظل سرابُها فيها يجولُ
ولو تأتى الفراشة والجُبَيًّا ... إذًا كادَتْ تكلِّمك الطولُ
عن العهد القديم وما عفاها ... بوارحُ يختلفن ولا سيول[1]

فشاعر الخمرية يدرك الأبعاد الحقيقية لحديث الطلل، بعيدًا عن تلك الثورة العارمة التى شنها أبو نواس برعونة الشعوبى، وتطرُّف الزنديق، وعبث المخمور وسفه العربيد، ذلك أن الأخطل بدا قريبًا من تصوره مما ذهب إليه شاعر الحب والصحراء من تصوير لدلالة الواقع الطللى، ورصد صريح لحقيقة تأثيره فيه حين قال :

ريم بذى الأرطى إلى جنْب مُشْرف ... بوعثائه حيث اسبطرَّت حبالها
عرفتُ لها دارًا فأبْصَرت صاحبي ... صحيفة وجهى قد تغيَّر حالها[2]

وكأن شعراء الغزل كانوا ـ بهذا الشكل ـ أقرب إلى الصورة الدقيقة لحقيقة الطلل وجوهر وظيفته، إذ كانوا لا ينطلقون إلى التصديق به، إلا باعتباره تركة موروثة، أو ـ على أحسن الأحوال ـ إحدى صور الذكريات فحسب، على حد تعبير قيس لبنى فى قوله :

---

(١) ديوان الأخطل ١/ ٣٧٢. الفراشة والجبيا : موضعان.
(٢) شعر قيس لبنى ١٨٢.

ألا ياريـــعُ لُبْنَـــى مـــا تقـــولُ؟ ابـنْ لى الـيومَ مـا فعـل الطلـولُ
فلـــو أن الـــديارَ تجـــيبُ صـــبًّا لـــرد جوابـــىَ الـــربعُ المُحـيلُ[1]

وهو ما صوره ـ أيضًا ـ فى موقف آخر كشف فى طياته عن أعماق نفسه وضميره تجاه لبنى :

سـلى الليـل عـن كـيف أعـرِّى نجـومه وكيف أقاسى الهم مُسْتَخْليا فردْا
كـأن هـبوب الـريح مـن نحـو أرضـكم يـثير فـتات المسك والعنبر الندا[2]

ثم صرَّح بوعيه فى شكل أكثر جلاء فى قوله :

أمـــر علـــى الـــديار ديـــار ليلـــى أقـــبل ذا الجـــدار وذا الجـــدارا
ومـــا حـــب الـــديار شـــغفن قلـــبي ولكـــن حـــب مـــن سـكن الـديارا

وكثيرة تلك المواقف التى تكشف فيها وعى الشعراء بالحقيقة الجوهرية للطلل وما وراءه من ذكريات بعيدًا عن شبهة شعوبية أبى نواس، أو مجاهرته بالعداء للعروبة من خلال هجومه عليها وعلى أهلها، صحيح أن صور الهجوم على الطلل قد تعددت، وأعلن التمرد عليه من قبل غيره، وتم تسجيل الوعى الكامل بماهيته وطبيعته، ولم يكن الشاعر العربى من الغباء بمكان يوم أن بكى الطلل، متخذًا منه رموزًا لحالته النفسية الكئيبة، وما يحيط بها من عالم ينذر بالفناء المرتقب، ولكن واقعية الطلل سرعان ما تحولت إلى موقف رمزى لدى شعراء الحضارة، أو أضحت ـ وهذه فرضية أخرى ـ مجرد تقليد يرمز إلى حرص الشاعر المحدث على الاقتداء برصيد سلفه بدلالاته الرمزية أو التقليدية، أما أن الشاعر العربى قد وقف أمام الطلل وقوفًا واقعيًا فى عصور الحضارة، فهذا ما لم يحدث لا عند أبى نواس ولا عند غيره، ومن هنا لا يعد أبو نواس الثائر الوحيد على المنطق الطللى، بقدر ما يعد الثائر

---

(١) شعر قيس لبنى ١٨٣.
(٢) شعر قيس لبنى ١٧.

الوحيد الذى انطلق من خلال الهجوم المعلن، منذ تمادى فى رفع راية العصيان التى شابها حسه السياسى والاجتماعى، بما صحبه من كره وحقد على الحضارة العربية وأبنائها جميعًا.

من هنا يبدو الأمر واضحًا إذا حاولنا تبيُّن حقيقة الرؤية الطللية لدى الشعراء حتى قبل أبى نواس، وكيف كان موقفهم من الطلل موقفًا واعيًا يتحرى دقة الرؤية، ولا يكاد ينطلق إلا منها، وقد رأينا الأخطل يقف فى أماكن الأستاذية بالنسبة لأبى نواس، بعيدًا ـ بالطبع ـ عن نفس المستوى الشعوبى، صحيح أنه كان نصرانيًا، ولكنه كان تغلبًى النسب عربى النزعة يهمُّه الدفاع عن قضايا قبيلته وعروبته معا، كما حاول الدفاع عن قضايا الخلافة حتى أصبح شاعر البلاط الأموى، فقام بدور الداعية السياسى للخليفة، وقد صور موقف الواعى من حديث الطلل حيث وصف وظيفته التى حددها فى اعتباره مجرد وسيلة لاجترار الذكريات فحسب، إذ يقول فى إحدى مقدماته :

عفا من آل فاطمة الدخول ... فحزَّان الصريمة فالهجولُ
منازل أقفرت من أم عمْرو ... يظل سرابُها فيها يجول
شآميةُ المحل وقد أراها ... تعومُ لها بذى خيم حمَولُ
ولو تأتى الفراشة والجُبيًّا ... إذًا كادت تكلمُك الطول
عن العهد القديم وما عفاها ... بوارحُ يختلفن ولا سيولُ

وخلاصة القول فى هذا التناول لصراعات أبى نواس مع عصره وفنه قد تنتهى بنا إلى عدم جدة ثورته، فقد شهدت الجاهلية الطلل، كما شهدت التمرد عليه بقياس الشاعرية القبلية وحركة الصعلكة المضادة لها اجتماعيًا وفنيًا، وهو ما شهد امتدادًا مؤكدًا بقياس صراعات المدارس الفنية بين المحافظة والتمرد، دون أن يتخذ الشعراء من الطلل مجالاً للسخرية من تاريخ أمة كاملة إلا ما صدر من ذلك عن الشعوبية الكبار الذين تزعمهم ـ فى هذا الجانب بالذات ـ أبو نواس.

وثمة فرق بين ادعاء الثورة الفنية، وبين زعامة الشاعر لها وبين ارتباطها

بالنزعات السياسية الحادة التى تُفقدها أهميتها وخطرها، وربما كان من الأدق ـ فنيًا ـ فى موقف أبى نواس ما نتلمسه ـ بهدوء بالغ ـ فى قول ابن المعتز وكأنه يطالب بضرورة تجنب المقدمات :

خليلى بالله اقعدا نصطبح بلا : (قفا نَبْك من ذكرى حبيب ومنزل)
ويا رب لا تنبت ولا تسقط الحيا : (بسقط اللوى بين الدخول فحومل)
ولكن ديار اللهو يا ربِّ فاسقِها ودلَّ على خضرائها كل جدول

وكأن كل الشواهد تنحو نحوًا متشابهًا يسلب أبا نواس حق الزعامة المنسوبة إليه سواء وضعنا فى اعتبارنا موقف ابن المعتز، أو مواقف الشعراء قبله بدءًا ممن تصارع مع نفسه وانقسم عليها بين طلل ورفض على غرار ما كان من الكميت فى هاشمياته :

ولم يلهنى دار ولا رسم منزل ولم يتطربنى بنانٌ مخضبُ

إلى قوله فى مدحه لهشام بن عبدالملك :

قف بالديار وقوف زائر وتأتَّ إنك غير صاغر

وانتقالا إلى ما قاله عبدالله بن أمية :

دع دارسات الطلول وكل ربع محيل
ولا تصف دار سلمى ذرها لكل جهول
ولا تقل آل ليلى قد آذنوا برحيل

ومثله ما كان عند أشجع السلمى فى قوله :

مالى وللربع والرسوم وخمر من بنات ريم
وريح ريحانة بمسك تدعو نديما إلى نديم
أحسن من خيمة وربع تجرحه الريح بالنسيم

وفى غير حاجة إلى تعليق طبيعة الحد الفاصل بين تلك الرؤى ـ على تنوع مواقف شعرائها ـ وبين الموقف النواسى على خصوصيته وأبعاده وتوجهاته.

(٢)

مفهوم التجربة والوعى النقدي
عند مسلم بن الوليد

[١]

ورث الشعراء المحدثون من سابقيهم ثروة كبيرة، وكان مسلم بن الوليد واحدًا من أولئك الوارثين حتى بدا زعيمًا بارزًا من زعمائهم، ظهرت معانى أسلافه عنده جلية فى كثير من الصور التى رسمها، فبدت ناضجة من خلال تعميق الحس التراثى، ولم يقف ـ كمحدث ـ عند حدود المعانى والصور قبله جامدًا من الناحية الفنية، بل حفظ الكثير منها، واحتذاه فى شعره تصويرًا ومعنى، ولم يعدم ـ فى الوقت نفسه ـ ابتكار صور كثيرة ولَّد فيها توليدات متميزة، تشهد بمهارته وفطنته، وترفع من شأنه بين أقرانه من محدثى عصره، خاصة حين استغلها فى صياغة تجارب حياته، فبدت خالصة من شوائب النفعية، وبالتحديد حين تتصل بحسه ونفسه وحياته، سواء أكان ذلك فى إطار خمرياته أم فى غزلياته، فقد كان يضرب فى مثل تلك الأغراض جميعها على وتر حساس ينعكس عليه وجدانه، وتتجلَّى من خلاله مشاعره .. صحيح أنه راح يتفاعل مع الألفاظ باختيار أعذبها وأحلاها، كما مال إلى الإسراف ـ أحيانًا كثيرة ـ فى تكثيف البديع، ولكنه ـ فى كل ذلك ـ لم يكن ينسى أن يغوص غوصًا عميقًا وراء المعانى المعبرة عن تجاربه بصدق، كما كان يستصفى لها من الرونق ما يزيدها عمقًا مما جعلها أكثر حيوية، وكأنه راح يكسر حدة تلك القاعدة التى رسمها بعض النقاد القدماء من أن الشاعرين " إذا تعاورا معنى ولفظًا يجعل السبق لأقدمهما وأولهما موتًا، وينسب الاحتذاء إلى المتأخر "[١].

---

(١) ابن رشيق : العمدة ٢/ ٢٧٦.

ومن واقع استقراء أخبار حياة مسلم، ومن خلاصة الوقوف عند ظروف عصره وطبيعة مقوماته وأصدائه على نفسه، قد نهتدى إلى عنصر واضح فى مسألة الأصالة والزيف عبر أنساق الصور فى شعره .. وهو الذى لقب بسبب إلحاحه على تكرار بعضها وحرصه على التجديد فى رسمها وزخرفتها " بصريع الغواني"، فقد كان الرجل حسن النمط، جيد القول فى الشراب حتى قرنه بعضهم بأبى نواس، وهو الذى عقد هذه المعانى الظريفة، وأول من قال الشعر المعروف بالبديع، كما شهد له القدماء بذلك وروَّجوه حوله، وكادوا يخصونه بالتفوق والنبوغ فيه.

وقد رسم بعضًا من صوره فى نسيج الأغراض التقليدية، واستطاع أن يسجل سبقًا فنيًا فى سياق المعنى والصورة، خاصة حين ربطها ـ فى بعض أطرافها ـ بحضارة عصره، وربما ساعده على تسجيل بعض هذا السبق ارتباط هذه الصور بذاته وتجاربه، فقد قيل بعضها فى الشراب، ومعروف موقف مسلم فى هذا الموضوع ـ بخاصة ـ وقيل بعضها فى ملاحاة الآخرين، أو فى معرض التفاخر بشعره، فكان عليه أن يتحرَّى سُبل الأصالة، وأن يصدر عن منطق الصدق الفنى، وبعض منها ورد فى الغزل، وهو ما جلب له لقبه الذى اشتهر به، وفى المديح عبَّر ـ فى أحيان قليلة ـ عن صدق إحساسه الثابت تجاه ممدوحه إلى حد واضح، وهو ما درج عليه شعراء العربية فى هذا الباب من الشعر بصفة خاصة[1].

وامتدت أصالة الشاعر إلى صيغ معالجته فى موضوع الهجاء، حيث يُرْوى أن العباس بن الأحنف كان مع إخوان له على شراب، فذكروا مسلم بن الوليد، فقال بعضهم : صريع الغوانى، فقال العباس : ذلك ينبغى أن يسمى " صريع الغيلان "، وبلغ ذلك مسلما فقال يهجو "[2] :

---

(١) الأغانى : ١٩/ ٥٧.

(٢) وإن ظل الشعر فى هذا الباب بخاصة موضع اتهام لدى كثير من الشعراء حتى الكبار منهم لارتباطه بالتكسب والاحتراف، وتجاوز التجارب الذاتية فى كثير من الأحيان، ويمكن الاستعانة فى هذا الصدد بمقالات الأستاذ أحمد أمين حول (جناية المدح على الأدب العربى) ثم مقالات الدكتور زكى مبارك فى رده عليه بعنوان (جناية أحمد أمين على الأدب العربى) وقد جمعها فى كتاب بهذا العنوان الدكتور رشيد حسين خريس.

بـنو حنـيفة لا يرضـى الدعـيُّ بهـم ... فاترك حنيفةً واطلب غيرها نسبا
فاذهـب فأنـت طلـيق الحلـم مـرتهن ... بسورة الجهل ما لم أملك الغضبا
اذهـب إلى عـرب ترضـى بنـسبتهم ... إنـى أرى لـك خلقًـا يُـشبه العـربا
مُنـيت مِنـى وقـد جـدَّ الجـراء بـنا ... بغايـة منعـتك الفـوت والطلـبا

وكأن صورته الهجائية تصدر معبرة ـ هى الأخرى ـ عن موقف وتجربة، دون أن يبحث فى ذلك عن نمط يحتذيه من أنماط سابقيه[1]، وهنا تستمد أصالته من طبيعة ممارسته للتجربة بنفسه، ويروى أن دعبلا قال : " كان أبو نواس يسألنى أن أجمع بيه وبين مسلم بن الوليد، وكان مسلم يسألنى أن أجمع بينه وبين أبى نواس، وكان أبو نواس إذا حضر تخلف مسلم، وإذا حضر مسلم تخلف أبو نواس، إلى أن اجتمعا فأنشده أبو نواس :

أجـــارة بيتيـــنا أبـــوك غـــيور ... وميـسوُر مـا يُرجـى لـديك عـسير

وأنشده مسلم :

لله مـــن هاشـــم فـــى أرضـــه جـــبلٌ ... وأنـــت وابـنُك ركـنا ذلـك الجـبل

فقلت : أبو نواس : كيف رأيت مسلما ؟ فقال : هو أشعر الناس بعدى، وسألت مسلما .. وقلت " كيف رأيت أبا نواس ؟ قال : هو أشعر الناس وأنا بعده"[2]، وهى رواية تحمل من الدلالات ما يرفع من شأن شعره، وكأنه كان يعتد بأصالته، دون أن يجور على صاحبه، أو أن يزعم أنه ينافسه، وفى كل هذا من اعتداد الشاعر بنفسه ما

---

(١) ويكـاد مـسلم هنا يتورط فى منطق شعوبى شاع فى عصره لولا أنه لم يتطاول أكثر من ذلك. ومن ثم ظـل الفاصـل بيـنه وبـين بـشار قـائمًا فى حدود لغة الهجاء الفردى لا هجاء الأمم على طريقة بشار ـ بخاصة ـ حين عمد إلى طرح مفارقات حضارية بين العرب والفرس فى رده على الأعرابى :

تفاخـر بابـن راعيـة وراعٍ ... بنى الأحرار حسبك من خسار !
تريد بخطبـة كسر المـوالىَ ... وينسيك المكـارم صيـدُ فـار !!
مُقَامُك بيننـا دنَـسٌ علينـا ... فليتـكَ غائبٌ فى حـر نـار

(٢) الأغانى ١٩/ ٥٣.

فيه. وطبيعى أن تمتد لديه هذه الأصالة إلى عمق حياته العملية، فقد سلك فيها سلوكًا جديدًا يقوم على التوبة، ويرفض ما كان يصنعه فى صباه، وإذا هو ـ من الناحية الفنية ـ يثور على ماضيه على الرغم من أصالة هذا الماضى الكامن فى وجدانه، وكانت النتيجة أنه حاول التخلص من شعره، كما جاء فى تلك الرواية حيث قال الحسين : " وحدثنى جماعة من أهل جرجان أن راوية مسلم جاء إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره، فغافله مسلم، ثم أخذ منه الدفتر الذى فى يده، فقذف به فى البحر، فلهذا قلَّ شعره، فليس فى أيدى الناس منه إلا ما كان بالعراق، وما كان فى أيدى الممدوحين من مدائحهم[1].

ولعل إحساس معاصريه بأصالته وصدقه خاصة فى إطار معالجة الصور الغزلية هو ما دفع بهم إلى إضفاء لقب " صريع الغوانى " عليه، وإن لم يكن هو نفسه يرحب بهذا اللقب كما ورد فى بعض الروايات، قال الحسين : " وحدثنى الحسين بن دعبل قال : قال أبى لمسلم : ما معنى قولك : " لا تدع بى الشوق إنى غير معمود ". قال : لا تدعُنى صريع الغوانى فلست كذلك، وكان يلقب بهذا اللقب وكان له كارهًا "[2].

وخروجًا من أزمة التسمية واللقب هذه يمكن الوقوف على أصالة مسلم الفنية من زاويتين :

الأولى : فى سبب التسمية وهو ما تعلق ببعض صوره التى من خلالها ألصق الرشيد به هذا اللقب، وحلا له أن يطلقه عليه، ويصح هنا أن نتوقف عند رواية وصورة أخرى قد تفيد فى دعم هذا الموقف وتأكيده ـ إذا صحت نسبتها إلى مسلم ـ فقد نقل إلينا فى كتب الأدب أن رجلا سأل مسلم بن الوليد : لِمَ تدعى صريع الغوانى ؟ فأنشد يقول :

---

(١) الأغانى ١٩/ ٤٥.
(٢) نفسه ١٩/ ٤٦.

إن وردَ الخـــدود والأعـــين الـــنُّجـ ـــل ومـا فـى الـثغور مـن أقحـوان
تركتنـــى عـــند الغوانـــى صـــريعًا فلهـذا أُدْعَـى " صـريع الغوانـى "[1]

فهو يعترف إذًا بالتسمية، ويصرح فى الأبيات بأنه صريع الغوانى حقًا، فإذا أضفنا هذا إلى فلسفته التى رأيناها من قبل فيما يتعلق بتكرار اللقب فى صوره، وقفنا على طبيعة أصالته الفنية فى هذه الزاوية من حياته الخاصة، وإذًا لم يكن مزيفًا حين عاش حياته بين فتياته، ثم أنشأ فيهن ما أنشأ من صور فنية بدا فيها ما بدا لديه من التفانى فى الحب والخلاعة فى الهوى، والإغراء بجمال الغوانى.

الثانية : فى رفض التسمية وقد أوردنا رواية صاحب الأغانى فيها من قبل، حين جعله لها كارهًا، فإذا ما أضفنا إليها أن مسلمًا رثى زوجته فى حياته رثاء خالصًا دل على وفاء وصدق. يؤكده ما قيل عنه إنه " جزع عليها جزعًا شديدًا وتنسك مدة طويلة، وعزم على ملازمة ذلك، فأقسم عليه بعض إخوانه ذات يوم أن يزوره، ففعل، فأكلوا وقدموا الشراب فامتنع منه مسلم وأباه "[2].

إذا أضفنا هذه الرواية إلى سابقتها التى رفض فيها اللقب فى ظروف وفاة زوجته، تجلَّى لنا جانب من منطق الصدق الفنى وطابع الأصالة فى التجربة فى كلتا الحالتين على السواء.

وخبر آخر يؤكد هذه الأصالة وربما يردد ذلك الصدى فيما يُرَوى عنه من أن راويته جاء إليه بعد أن تاب ليعرض عليه شعره، فغافله مسلم، ثم أخذ منه الدفتر الذى فى يده فقذف به فى البحر (كما مر بنا منذ قليل).

فالخبران يؤكدان رفض التسمية من خلال واقعتين، تؤكد كل منهما سبب الرفض بنفس الدرجة التى أكدت بها روايات أخرى سبب التسمية، وكأن المسألة لم تكن عنده ـ إذن ـ وهمًا فنيًا بقدر ما بدت تجربة حياة معيشة فى سياق زحام المواقف المتضادة فى عالمه.

---

(١) الثعالبى، لطائف المعارف ٢٣.
(٢) الأغانى ١٩/ ٦١.

وفى أخباره وصور مدحه ما يدل على عمق أصالته حتى فى هذا الجانب من شعره، وإن دلت على زيفه ـ أحيانًا ـ فى جانب آخر منه، ومما ذكره القدماء ويمكن الاستناد إليه هنا فى كشف حقيقة هذا أو ذاك، بالإضافة إلى الاحتكام إلى صوره وقصائده فى هذا المجال ما يُروى من أن مسلمًا كان مداحًا ليزيد بن مزيد الشيبانى، وكان يزيد يؤثره ويقدمه ويجزل صلته، فلما مات وفد على ابنه محمد، فمدحه وعزاه عن أبيه، وأقام ببابه أيامًا فلم ير منه ما يحب، فانصرف عنه وقال فيه[1]:

لبست عزاء من لقاء محمد ... وأعرضت عنها منصفًا وودودا
وقلت لنفسٍ قادها الشوق نحوه ... فعوِّضها حب اللقاء صدودا:
هبيه امرءًا قد كان أفك وده ... فمات وإلا فاسحبيه يزيدا
لعمرى لقد ولى فلم ألق بعده ... وفاء لذى عهد يعد حميدا

فلم يقبل ـ هنا ـ أن يتملق ممدوحه، دون أن يجد الأجواء الملائمة للمديح، فكان حريصًا على ما وجهه إليه خشية أن يراق فى سبيل هذا الغرض الذى ملأ به الشعراء الأرض نفاقًا ومغالاة وزيفًا (على حد تصوير كثير من دارسيه).

ولا نستطيع أن نزعم هنا أن كل صوره فى المديح ـ ولا حتى معظمها ـ كانت كاشفة عن أبعاد أصالته، بقدر ما نجد الأغلب الأعم منها وقد ظهر بين طياتها زيف شعوره، وبدا انفصاله عن ذاته واضحًا، وهو فى كلٍ إنما يسير على سنن الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه.

بل إن صور المديح عنده يمكن رصدها تأكيدًا لزيف تجربته، خاصة حين أضفى على جُل ممدوحيه تلك الصفات المطلقة المثالية المجردة التى طالما تعاورها الشعراء فى تصوير الخلفاء والأمراء بقدر من العمومية، واتخذوا منها مجالاً للمبالغة، ويدخل فى عداد هذه الصور ما جاء عن مسلم نفسه أنه دخل على الفضل بن سهل فأنشده قوله فيه[2]:

---

(١) الأغانى ١٩/ ٤٢.
(٢) نفسه ١٩/ ٥٦.

لـو نطـق الـناس أو أنـبوا بعلمهـم ونبهت عـن معـالى دهـرك الكـتب
لم يـبلغوا مـنك أدنـى مـا تمـتُّ بـه إذا تفاخـرت الأمـلاك وانتـسبوا

حيث راح يُقصر مهمة الكتب والناس على التنبيه عن معالى ممدوحه، وإن كان قد أورد ذلك فى صورة باهتة فنيًا، فقد أجاد الزيف ـ أيضًا ـ فى غيرها حين جعل ممدوحه لا يسل سيفه إلا على الجان فى قوله :

لا يعمـد الـسيف مُـذ نـيطت حمائلـه يـومًا ولا سـلّه إلا علـى جـان[1]

ولا نكاد نبعد هنا كثيرًا عن إطار صوره فى الدهر، وإن كان ما يهمنا منها ـ فى حدود هذا السياق ـ ما صوره فيها من عظمة ممدوحه، وعرض موقفه من الدهر ابتداءً من تشبيهه به فى قوله[2] :

كالدَّهـر لا ينثنـى عمـن يهـمُّ بـه قـد أوسـع الـناس إنعامـا وإرغامـا

إلى إعجاب الدهر، واعتزازه به فى قوله[3] :

فالدهـر يغـبطُ أولاه أواخـره إذ لم يكـن كـان فـى أعصاره الأول

لينتقل إلى الممدوح، وهو يبعث إلى الدهر بعضًا من بأسه وجوده[4] :

لـن يـبعث الدهـر يـومًا بعـد ليلـته إلا انبعـثت لـه بالـبأس والجـود

ثم إليه ـ أيضًا ـ وهو يقهر الدهر[5] :

ذلـك الـذى قمـع الـزمان بعـزةٍ وعـلا بـسيف أمانـه الزلـزالا
بـاقٍ علـى حـدث الـزمان كأنـه ذو رونـق عـضب أجـيد صـقالا

---

(١) الديوان ١٢٩.
(٢) نفسه ٦٣.
(٣) نفسه ١٥.
(٤) نفسه ١٧٠.
(٥) نفسه ٢٠٥.

فأنىَّ لتجربة الشاعر أن تظهر فى زحام تلك الصور التى راح يرسمها بدقته المعهودة، يشخص فيها ويُزين، لا لشيء إلا لإرضاء ممدوحيه، أما عن ذات الفنان وتجربته الخاصة فمن الواضح أنها كادت تتوارى، وكأن كل ما يهمه هنا أن يكسب المعترك المدحى، فليطلق لخياله العنان فى مساق التصوير الذى لا يكاد يمت إلى الحقيقة بصلة، فممدوحه على حد تصويره :

كافى الإمام الورى طرًا بأجمعها وفاقهم ببيوت المجد يبنيها[1]

أى أنه بنفس الإطلاق والتعميم :

إن يشكر الناس ما أوليتَ من حسن فقد وسعت بنى حواءَ إنعاما[2]

إذ تبدو صوره ـ فى معظمها ـ مطلقة بعيدة عن الواقع بُعدها عن ذات الشاعر، فليقل فيها ما هو قائل ما دامت قد خرجت من هذين الإطارَيْن إلى إطار مثالى نمطى عام يصوغه سعيًا وراء الغرض المادى، حيث يبدو مطلقًا وعامًا غير محدد الملامح ولا منضبط القسمات.

وإذا كانت صوره فى المديح قابلة لأن تدرج فى باب الصورة المزيفة أو الموقف المفتعل فى غير قليل منها؛ فإن صوره فى مقدمات المديح تكاد تكشف عن جانب من أصالته وصدقه بالمعنى الفنى؛ صحيح أنه لم يكد يتخلص فى بعضها من قيود الموروث، ولكنه نجح فى اصطناع هذا التجاوز فى كثير منها، فبدا بذلك محققًا ضروبًا من الجدة، وكاشفًا عن كثير من ملامح الأصالة والعمق الفنى (فى المقدمات أكثر مما سواها).

وإذا تبينا أن نسبة المقدمات الطللية فى شعر مسلم لا تتجاوز سبعة فى المائة من قصائده ومقطوعاته[3]، فقد يستشف من ذلك أنه صور فى النسبة الباقية تجاربه

---

(١) الديوان ٢١٨.

(٢) نفسه ٦٦.

(٣) فى كتاب " الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد " للمؤلف.

الذاتية موزعة بين الغزل والخمر، وبهذا القياس تبقى لأصالته فى هذا الميدان ثلاثة وتسعون فى المائة من شعره، وهى نسبة تكشف بوضوح عن غلبة أصالته فى فنه، خاصة حين تعلق الأمر بتصوير حياته، كما سبق للنسبة الأولى أن كشفت عن زيفه حين جرى وراء القديم ونسى ذاته أمام الآخر الذى شغل بإرضائه فحسب، وكأنما سلبه هويته، أو أنساه ذاتيته.

ويكفى هنا من كل نموذج تجديد أن نجد فى تجربة الشاعر صورة واضحة تتجه إلى تأكيد الموقف، إما من واقع ذاتيته، وإما من خلال قدرته على اصطناع مزاوجة هادئة، ومصالحة سعيدة بين الموروث والمستحدث، ففى مطلع إحدى قصائده يبدأ بالخمر مُلحًا فى طلبها، وهذا هو واقع حياته صريعًا للمدام على حد تصويره :

أديـرًا علـى الـراحَ لا تـشربا قبلـي ولا تطلبا من عند قاتلتى ذحلي[1]

وفى مقام الغزل نراه يعى أبعادًا أكثر من منطلق تجربة عاشها فأجاد تمثُّلها، فيقتطف من مواقفه وموقف عذاله ما يحكيه مثل قوله :

سـرَتْ بمـلام حـين هـوَّم عُذَّلـي ملامـة لا قَـالٍ ولا متـبذِّل[2]

وأول قصيدة فى ديوانه مطلعها تلك الصورة المغرقة فى الذاتية بين خلاعة وصبا وغزل :

أجـررت حـبل خلـيع فـى الـصِّبا غـزل وشمَّرت هِمَمُ العذال فى العذل[3]

وفى إحدى التجارب الغزلية التى صور فيها آلام المحب بدأ القصيدة مصورًا حاله :

أغـرى بـه الـشوق لـيل الـساهر الـرمد ونظـرة وكَّلـت عينـيه بالـسهد[4]

---

(١) الديوان ٣٣.
(٢) نفسه ٢٤.
(٣) نفسه ص١
(٤) الديوان ص٨٠

وفى الندم والتحسر على انقضاء الشباب والضيق بمجئ الشيب يصور جانبًا من صراعه النفسى :

طلائـع شـيب سـير أسـرعها رسـلُ يـردن شـبابى أن يُقـال لـه كهـل[1]

وله فى نفس الموقف صورة أخرى فى مطلع قصيدته النونية :

قـد اطّلعـت علـى سـرى وإعلانـي فاذهـب لشأنك ليس الجهل من شاني[2]

وفى مطالع أخرى تتعدد الصور التى يطرب لها وجدان الشاعر، وتشرئب إليها نفسه، وكأنها تكشف فى ذات الوقت عن طبيعة غزله اللاهى الذى أخلص فى تصويره لذاته من مثل قوله :

تحملـت هجـر الـشادن المـتدلل وعاصيت فى حب الغواية عُذّلي[3]

وإلى قريب منها جاء قوله فى مطلع آخر :

أأعلـن مـا بـى أم أسـر فأكـتم وكيف وفى وجهى من الحب معلم[4]

وقوله فى مطلع ثالث :

خليلـىَّ لـستُ أرى الحـب عـارا فـلا تعذلانـى خلعـت العـذارا[5]

وقوله فى رابع :

كـتاب أخـى فتـى كلـف طـروب إلى خـود مـنعمة لعـوب[6]

إلى نظائر تلك الصورة التى احتفت بها مطالع قصائده، وفيها أجاد توظيف بيت

---

(١) نفسه ص٨٨

(٢) نفسه ١٢١.

(٣) نفسه ١٤١.

(٤) نفسه ١٧٧.

(٥) الديوان ١٨٩.

(٦) نفسه ١٩١.

الملطع[1]، مما يبعث على إخراج الدفقة الشعورية الأصيلة التى تسرى فى أعماقه وأوصاله، فإذا به يكشف من خلال الصورة عن طبيعة تجاربه التى يعيشها هو، فلا يكاد ينفصل فيها بحال عن ذاته، أو حتى عن واقعه الاجتماعى، على نحو ما صنع فيما نقل من الصور الجاهزة الموروثة التى أشبع من خلالها ـ أيضًا ـ جانبًا من حسه التراثى العميق الذى ملأ عليه معظم ذاكرته الفنية، وشغل منها حيزًا يصعب تجاهله أو إغفاله فى خضم إبداعه.

(١) ومعروف على الصعيد النقدى لدى القدماء مدى انشغالهم بخصوصية المطلع أو الاستهلال وماله من دلالات نفسية وإبداعية تميزه، مما حدا بهم ـ أى النقاد ـ إلى إملاء كثرة من شروطهم على الشعراء حول مشكلة المطلع ومحتواه، ويمكن الرجوع تفصيلاً إلى هذه القضية عند ابن رشيق فى العمدة، وعند ابن قتيبة فى الشعر والشعراء وغيرهما من مصادر النقد المنهجى القديم.

[٢]

وترتبط مثل هذه الأصالة بمحاور التجديد عند مسلم ارتباطًا وثيقًا، ولعل هذا ما حدا ببعض النقاد إلى عده واحدًا من الشعراء المُفْلقين، حتى أدرجوه ضمن قائمة الفحول الثلاثة المشهورين من الطبقة الثانية من الشعراء العباسيين.

فقد قال الشعر فى صباه، فصور معالم تلك الفترة من حياته بصدق وعمق، وكشف ما اتسمت به من لهو ومجون وطرب، وخرج منها إلى مرحلة الشباب، فكان فيها متمكنًا من الفهم، واعيًا بأبعاد التجربة، واسع المعرفة بمدركاته، وهى صفات شهد له بها رواة أخباره حين شبَّهوه بزهير بن أبى سلمى، وما رووا عنه من أنه كان شديد الأناة، كثير الصبر، حتى تأثر شعره بهذه الطباع المتميزة.

وحين أنشد ممدوحيه لم يفقد ذاته فى كثير من الأحيان؛ خاصة حين صور شرابه ولهوه، أو توقف عند غزله ومجالسه مع ندمائه فأحسن وأجاد آنذاك، حتى تناشد الخليفة وأصحابه بيته المشهور :

هــل العــيش إلا أن أَرُوحَ مــع الــصبا وأغدُو صريع الكَأس والأعين النُّجلْ

إذ يبقى لإخلاصه فى هذا الجانب من حياته أنه زيف ـ حين زيف ـ تجاربه فى موضوع المديح ـ بالتحديد ـ ليؤكد استقرار أصالته فى إطار تجربة اللهو والغزل والخمر، وهو ما ينسحب ـ تحديدًا أيضًا ـ على ما مدح به الأمراء والرؤساء الذين ربطتهم به علاقات لينال من عطاياهم، حيث راح ينفقها على ملاذِّه التى عاشها مع إخوانه من خلعاء شعراء العصر، وكذلك كان موقفه من فنه حين أحال مداخل المدح إلى موضوعات ذاتية فى قسمة واضحة بين الأنا والآخر.

فهو يتكسب بجانب من فنه، ليرضى بما يكسبه جانبًا آخر منه بدا فيه أقرب ما يكون إلى منطقة الصدق الفنى، وأصالة الوقوف مع الذات والتعبير عنها حتى فى زحام الحوار الغيرى.

راح مسلم يبذل جهده الفنى لكى يلائم بين كل شريحة من شرائح حياته وبين الصورة التى يرسمها لها، فاستطاع من خلال الصورة الواحدة والمكررة، والتى أطنب فيها ـ أحيانًا ـ أو استطرد حولها أن يعبر عن طبيعة تلك الحياة، وأن يعكس صورة من تفاعلها مع طبيعة واقعه الحضارى، وأضفى عليها من سمات الظَّرْف الاجتماعى ما استطاع به أن يبارى أقرانه؛ خاصة منهم أبا نواس الذى تميز كثيرًا بما نظمه فى هذا الاتجاه.

وربما أشبعت صورِ مسلم، بما فيها من الأصالة والعمق والصدق ـ حتى فيما نظمه ارتجالاً وبداهة ـ أذواق الخلفاء الممدوحين، كما أشبعت أذواق جمهوره، وثمة رواية طويلة قد نحتاج هنا إلى سردها ليظهر مدى إعجاب بعض الخلفاء بالصورة الأصيلة التى رسمها الشاعر انطلاقًا من تجاربه الذاتية أكثر مما سواها. من مثل ما قاله العتبى حاكيًا : " كان هارون الرشيد يقتل أولاد فاطمة وشيعتهم، وكان مسلم بن الوليد صريع الغوانى قد رُمى فهرب منه، ثم وجد هو ومسلم بن الوليد عند قينة ببغداد، فلما أُتى بهما قيل له : يا أمير المؤمنين قد أتى بالرجلين، قال : أى الرجلين ؟ قيل : أنس بن أبى شنيح ومسلم بن الوليد، فقال : الحمد لله الذى أظفرنى بهما، يا غلام أحضرهما، فلما دخلا عليه نظر إلى مسلم وقد تغير لونه، فرَّق له وقال : إيه يا مسلم أنت القائل :

أَنِسَ الهوى ببنى على فى الحشا ... وأراه يطمحُ عن بنى العباس

قال : بل أنا الذى أقول يا أمير المؤمنين :

أَنِسَ الهوى ببنى العمومة فى الحشا ... مستوحشًا من سائر الإيناس

وإذا تكاملت الفضائل كنتمُ ... أولى بذلك يا بنى العباس

قال : فعجب هارون من سرعة بديهته، وقال له بعض جلسائه : استبقه يا أمير المؤمنين فإنه من أشعر الناس، وامتحنه فسترى منه عجبا، فقال له : قل شيئًا فى أنس : فقال يا أمير المؤمنين أفْرِخْ روعى أفرخ الله روعك يوم الحاجة إلى ذلك، فإنى لم أدخل على خليفة قط :

ثم أنشأ يقول :

تلحَّظ السيف من شوق إلى أنس ... فالموت يلحظ والأقدار تنتظر
فليس يبلغ منه ما يؤمله ... حتى يؤمر فيه رأيك القدر
أمضى من الموت يعفو عند قدرته ... وليس للموت عفو حين يقتدر

قال : فأجلسه هارون وراء ظهره لئلا يرى ما هم به، حتى إذا فرغ من قتل أنس، قال له : أنشدنى أشعر شعر لك، فكلما فرغ من قصيدة قال له : التى تقول فيها الوحل، فإنى رويتها وأنا صغير، فأنشده شعره الذى أوله :

أديرا علىَّ الراح لا تشربا قبلي ... ولا تطلبا من عند قاتلتى ذحلى

حتى انتهى إلى قوله :

إذا ما علت منا ذؤابةَ شارب ... تمشَّت به مشىَ المقيَّد فى الوحْل

فضحك هارون وقال : ويحك يا مسلم، أما رضيت أن قيدته حتى جعلته يمشى فى الوحل، ثم أمر له بجائزة وأخلى سبيله[1].

صحيح أن مغزى الرواية قد لا يقف عند حد رصد هذه الحقيقة وحدها، فقد قال فيها مسلم أكثر من بيت، ولكنه إعجاب الرشيد بتلك الصورة التى عبَّر مسلم فيها عن تجاربه الذاتية لا تخفى دلالته من خلال تفاصيلها الدقيقة، وكأن البعد الذى قد شفع له عند الخليفة الذى مازال يحفظ من شعره أبياتًا تحكى قصة حياته وجانبًا من خلاصة فلسفته إزاء نزعة اللهو والمجون التى وجد فيها عالمه، وعثر من خلالها

(١) ابن عبدربه، العقد الفريد، ٢/ ١٨٠-١٨٢.

على أشلاء ذاته الممزقة بين تيارات العصر الحضارية والفكرية. على أن الاستغراق فى الذاتية هنا لا يقود إلى ترشيحها فى مجمل إبداعه ونظمه خصوصًا فى حقول المديح التى قد يظل التحفظ إزاءها واردًا من واقع منطق التكسب والاحتراف الذى عاشه الشاعر من جانب، وتحوَّل الموضوع بمنطق العصر إلى نمط بلاطى سلطوى لا يهمه المبدع بقدر ما يهمه من دور التلقى من جانب آخر.

[٣]

وتتردد عبارات النقاد فى مساقات أخرى كاشفة إعجابهم بشعره بما يكفى للكشف عن أصالته، لاسيما حين ذكروا ما كان فيه سابقًا، ثم قلده من بعده شعراء آخرون، أو ربما سرقوه منه بمنطق القدماء، وعندئذ يسجل له فضل السبق والابتكار وخصوصية الإبداع حتى فى حدود الصورة المدحية التى أجاد رسمها بشكل خاص، حيث يذكر الرواة أن أبا الشيص قد سرق قول مسلم بن الوليد :

يجـودُ بالـنفس إن ضـنَّ الجـوادُ بهـا ... والجود بالنفس أقصى غاية الجود

حيث أخذه فقال :

أمـسى يقـيك بـنفس قـد حـباكَ بهـا ... والجودُ بالنفس أقصى غاية الجود[1]

ويذكر ابن وكيع قول مسلم بن الوليد :

يقـول صـحبى وقـد جـدوُّا علـى عجـل ... والخيل تستن بالركبان فى اللجم :
أمطلـعَ الـشمس تبغـى أن تـؤمَّ بـنا ... فقلـت : كـلاَّ ولكـن مطلـع الكَـرم

حيث أخذه أبو تمام فقال :

يقـول فـى قومـى صـحبى وقـد أخـذت ... مـنا الـسرى وخطـا المهـرية القـودُ
أمطلـع الـشمس تبغـى أن تـؤم بـنا ... فقلـت كـلا ولكـن مطلـع الجـود[2]

ويقوم ترجيح الأصالة هنا على أساس أن كلام السابق هو الأصل بالنسبة لمن

---

(١) قراضة الذهب، ٤٥.
(٢) المصنف ورقة ٩.

أخذ منه، ومن ثم يظل التفوق والنبوغ مرتهنًا بقدراته الفنية التى نراها تمثل جانبًا خاصًا من جوانب ذاتيته وتميزه على المستوى الشخصى، ومن مثل ذلك ـ أيضًا ـ أسبقية مسلم حين تتبدى فى مثل قوله فى باب الهجاء :

أمـا الهجـاء فـدقّ عرضُـك دونـه ... والمدح عنك كما علمت جليلُ
فاذهـب فأنـت طليـقُ عرضـك إنـه ... عـرضٌ عـززتَ بـه وأنـت ذليل

حيث أخذه أبو تمام فقال :

قـال لى الناصـحون وهـو مقـالٌ ... ذمّ مـن كـان جـاهلاً إطـراءُ
صـدقوا فـى الهجـاء رفعـةُ أقـوا ... م طغـام فلـيس عـندى هجـاء

فبين الكلامين بون بعيد[1] وكأن القدماء إنما أدركوا منطق الحد الفاصل بين الشاعرَيْن، وإن تشابهت الصياغة لأول قراءة، ولكن الأستاذ يظل أستاذًا فى ساحة ابتكاره مما يظل موضع إعجاب كبار الشعراء والنقاد بفنه.

وقد قصدنا هنا رصد بعض من تلك الصور التى حقق مسلم فيها سبقًا فنيًا واضحًا لأنها إنما تكشف عن جانب من أصالته الفنية التى تبدَّت فى رسمها، مع إبراز القدرة الخاصة على الإبداع فيها، ودون أن يسبق إلى مثلها فى كل الأحوال، فكانت بنت قريحته وحصيلة السطو على مادته الخاصة التى حازت منهم ـ بالتأكيد ـ كثيرًا من الإبهار.

وإنصافًا لمسلم فى باب المديح، الذى اتخذناه نموذجًا للزيف الشعورى والفنى، لا تعدم عنده إخلاصًا واضحًا فى بعض من شرائحه على غرار ما صاغه فى مديح (البرامكة) بشكل أثار تساؤلات حائرة تملؤها الدهشة، ويكمن من ورائها التعجب : أين كان خلفاء البيت العباسى والشاعر يغنى للبرامكة[2] بهذا الإيقاع المتميز.

---

(١) المصنف ورقة ٨،

(٢) بنت الشاطئ : قيم جديدة للأدب العربى ١٣٩.

فيقول مسلم بن الوليد :

تُساقط يُمناه ندىً وشماله ... رديً، وعيونُ القول منطِقُه الفصْل
جرى مذ حواه المهد فى شأو "جعفر" ... إلى غاية يتلو المثال الذى يتلو
أنابه العلياءَ "يحيى" و"جعفر" ... فليس له مثل ولا لهما مثل
فروع تلقتها المغارسُ فاعتلى ... بها عاطفًا أعناقها قصده الأصل[1]

ويهمنا من هذه الأبيات بصورها الطريفة ذلك التساؤل الذى طرحته الدكتورة بنت الشاطئ، ليكون انطلاقًا إلى تبيُّن مساحات حرية (مسلم) فى اختيار ممدوحيه، ثم تسخير صوره من أجلهم بعد ذلك، ذلك أن مسألة الاختيار هنا إنما تظل لها دلالتها على أصاله عصره فى ذلك، بل ربما يحسب له ضمن عناصر أصالته من واقع أسس هذا الاختيار ومقوماته، صحيح أنها فى جانب منها تبدو مادية، ولكنها لم تكن لتخرج عن حدود حياة مسلم التى أدارها فى إطار تلك المادة وقضاء ملذاته، وهى ـ فى الجانب الآخر ـ ترتبط بذات الشاعر فى حبه للبرامكة وتقربه إليهم، وكان يمكنه أن يزيف تجاربه أمام أى ممدوح آخر فى عصره كما صنع مع بعض الخلفاء، ولكنه آثر ذلك الاختيار إرضاء لنفسه، ثم كسبًا للعطاء الذى يعد إشباعًا لحاجاته أيضًا (فى سياق تلك الشريحة تحديدًا).

وقد اتخذ مسلم من صور المديح مجالاً للفخر فى ملاحاته لشعراء عصره مثل أبى نواس بصفة خاصة[2]، وهو بذلك إنما يكشف عن ثقافته الأدبية التى استقرت فى نفسه نتيجة تكوينه الفكرى من جانب التراث وتعمقه فى وجدانه، ثم من جانب المادة اللغوية والأدبية التى اكتسبها من بيئته الثقافية فى الكوفة، فكان ذلك كله من

---

(١) الديوان ٢٦٣-٢٦٤

(٢) وإن كان شغفه بفنه وتقديره لزعامته قد امتد إلى كثير من حواراته مما بدا فى بعضها غير منصف لأقرانه على نحو ما يحكى عن موقفه من أبى العتاهية حين تحداه قائلاً : والله لو أردت أن أقول مثل قولك : لبيك لا شريك لك .. لبيك إن الحمد لك، لقلت فى اليوم عشرة آلاف بيت، ولكنى أقول :

مُوفٍ على مهج فى يوم ذى رهج ... كأنه أجل يسعى إلى أمل

مؤهلات أصالته، خاصة أنه كان على اتصال مؤكد بثقافات أخرى فى عصره، غير الثقافة العربية، فلم يكن يجهل ما حوله، بل تأثر به بقدر كبير من وعى الفنان، كما تأثر بالمتكلمين الذين كانت لغتهم شائعة فى بيئته، فكانت إحاطته بالثقافات العربية وغير العربية من مبررات تأكيد مقومات تلك الأصالة التى تجلت فى كثير من صوره، سواء ما يتعلق منها بالموروث، أم ما أضافه هو فى تجديده إلى مادة هذا الموروث الخصب، ومن هنا صحب القديم الجديد عند مسلم، وسار بموازاته مواكبًا تيارات العصر الحضارية والفكرية، فجاء تطور صوره تعبيرًا أمينًا عما أصاب ذلك العصر من تطور ملموس، عُدَّ أمرًا طبيعيًا فى مساق تيارات الحياة الجديدة على عنفها واضطرابها، حيث خرج هذا التطور بشعراء العصر من إطار الجزئية والجمود إلى إطار التفاعل مع كل معطياته فى شتى مجالات الحياة، وأولها ـ بالطبع ـ كان ذلك المجال الأدبى الذى حقق فيه مسلم نجاحًا وأصالة من خلال ثقافته، فلم يطغ التيار الأجنبى على شعره، بقدر ما بقى فى مجمله عربيًا أصيلاً، على عكس اتجاه مجموعة أخرى من الشعراء الكبار، كان همها الجرى وراء الثقافات الأجنبية ببريقها وزخرفها تأكيدًا لانتماءاتها الشعوبية بالدرجة الأولى.

ويبقى خير ما صنعه مسلم فى صورته التراثية والحضارية مرتبطًا بما حققه من الأصالة فى كلتيهما : أصالة الثقافة التى جاءت من نتاج مواكبة الجديد للقديم دون تنافر أو سيادة لروح التحدى، أو تغليب لمنطق الرفض، وإن كان هذا لم يحرمه حقه فى محاولة الخروج من العربية، إذ كان يفخر بتعدد منابع ثقافته كما ورد فى الأغانى : " قيل لمسلم بن الوليد : أى شعرك أحب إليك ؟ قال : إن فى شعرى لبيتًا أخذت معناه من التوراة وهو قولى :

دلَّتْ على عيبها الدنيا وصدَّقها ما استرجع الدهر مما كان أعطاني

وفيه يظهر إلى أى حد كان إعجاب مسلم ببيته الذى يستغل فيه مثل هذا المعنى الدينى، وكأن جزءًا من هدفه أن يأتى بأطراف جديدة من التعبيرات، ليصبح ذلك

بالنسبة إليه مدعاة للفخر؛ الأمر الذى يرتبط بمستويات الحس الدينى حتى فى الصورة الخمرية عنده حين جعل زوجها مسلمًا حين صورها (مجوسية الأنساب مسلمة البعل).

وثانيهما : تلك الروح الجديدة التى تجلَّت فى بحثه عن كل ما هو جديد، يتناغم مع روح العصر ومنطق الحضارة الذى ارتقى الشاعر سلمه بجرأته المعهودة، ومع هذا الهدف الجزئى لم يكن الشاعر ليتخلص ـ وإن كان يبغى ذلك أحيانًا ـ من هيمنة الموروث القديم، الذى فرض نفسه على شعره عبر كثير من صوره، وأصبح عليه أن يهدأ إلى صناعة ضرب من المزاوجة الهادئة والسعيدة بين الموروث والجديد، وهو ما نجح فيه إلى حد واضح.

لقد جاءت معظم صور مسلم تتسم بالجدة والطرافة، خاصة منها ما يتعلق باستعراض المشاهد الفنية من واقع معطيات حضارة العصر، أما ما جاء منها قاصرًا عند حد تقليد القدماء فلم يكن ليتجاوز منطق النقاد من أهل اللغة، إلاَّ من واقع ما اصطنعه الشاعر حين حاول تغطية التقليد بما أضافه على الصورة من أبعاد جديدة تبرز فيها الصنعة بكثير من بريقها وزخرفها.

ولا يقلل من أصالة شاعرية مسلم ـ بحال ـ أنه احتذى بعض صور التراث التى مال إليها، منذ حاول الاختيار من بنات تلك الصور فأجاد الاختيار، ثم حاول إعادة التصوير، فأحسن انتقاء الألفاظ والعبارات، كما أجاد فى منطقة انتقاء الأداة التصويرية التى يرسم بها الصورة سواء أكانت استعارة، أم تشخيصًا يستقصى من خلاله عناصر تلك الصورة، فيستوفى كل جزئياتها ويستقرئ كل جوانبها، وهو فى كلٍّ إنما كشف عن حسه الذاتى، وإدراكه المتميز لجوهر العلاقات القائمة بين الأشياء المحسوسة أو المعنوية، ويؤكد أصالته فى مسألة الاختيار والانتقاء المتعمد للألفاظ ونسيج الصور.

ولا يعنى وجود بعض الصور التى ينتابها قدر من السخف أو الضعف

ـ وهى لديه نادرة بحق ـ أنها تقلل من قدرته الفنية، أو تنتقص من براعته فى حقل الإبداع، فقد يعقد الصلة بين الصورتَيْن ولا يتفق فى ذلك مع ذوق المتلقى أو الذوق الحضارى، وعندئذ لا يصبح ضروريًا أن نتهمه بالضعف، ولا أن نحكم عليه بالفشل، إلاَّ إذا أسرف فى معالجة مثل تلك الصورة، مما قد يكشف عن زيفه، ويطرح عدم أصالة تجاربه، وهو ما لم يمثل لديه شريحة كافية لأن تقوم عليها دراسة تعتد بها ظاهرة فنية يمكن أن نصمه بها، أو أن تهبط بمكانته الخاصة بين أقطاب عصره الكبار.

ويبقى على الشاعر ـ على المستوى النظرى ـ أن يشعر القارئ بصنعته، كما أن عليه أن يشعره بتجربته دون افتعال أو تكلف فى رسم الصورة، وقد تحقق ذلك لمسلم فى معظم صوره الغزلية والخمرية، وفى قليل من صور الهجاء والمديح، ففى صوره الغزلية يظهر صدق التجربة بشكل أكثر وضوحًا، إذ أن التغزل عنده لم يعد افتعالاً لموقف، ولا كان نسجًا لتجربة من صنع الخيال فحسب، بل أصبح طابعًا واقعيًا لحياته شاعرًا، فهو المسيطر على الصورة، وكأنه يندمج مع ظروف حضارة عصره، فيعيش حالات نفسه، ويقرن خفقات قلبه بسرعة انقضاء أيام اللهو والترف التى يخشى إفلاتها من بين يديه، لتتحول إلى سراب فى عالم الذكرى فحسب.

كل هذا يؤكد ـ فى نهاية هذا المطاف الموجز ـ عناصر الأصالة فى شعر مسلم وصوره، وهو جانب مهم لا تخفى قيمته فى سياق تلك الصور، حيث برزت فيها شخصية الشاعر بشكلها الطبيعى وحجمها الحقيقى، دون أن تظل كامنة أو مطوية فى طيات أوصافه التى خلعها على ممدوحيه، بل إن مسلمًا عرض الكثير من مفاخر ذاته، فى قصائد المديح وفصَّل القول فيها فى المقدمات، وفى أبيات أخرى خاصة به ضمَّنها صور المديح، ومن خلالها، فحين رسم صوره لم تكن خالية بمعزل عن تجارب حياته بكل أبعادها، وفى كل هذا من أصالة الفنان ما فيه: أصالة الثقافة، وأصالة التجربة، وأخيرًا أصالة التصوير الشعرى العميق، ثم الكشف عن رؤيته الفنية الواضحة لطبيعة إبداعه وصيغ معالجته، مما أهَّله لأن يكون أستاذًا فى مدرسة البديع العباسية بدءًا من مستوى

التعامل مع الأداة، إلى منطقة التحاور من خلال اللغة تصويرًا وبديعًا، وهو ما امتد بدوره ـ كما رأينا ـ إلى مستوى ـ فهمه للطبيعة النوعية للشعر باعتباره نمطًا جماليًا يكشف ـ بالتأكيد ـ عن تجربة إنسانية صادقة عاشها الشاعر بين قرنائه وندمائه، وأفسح لها المجال للظهور حتى فى أشد المواقف غيرية فى أحاديث المدح وقصائده الطوال، الأمر الذى امتد ـ بدوره ـ إلى وعيه بوظيفة فنه من منظور جمالى من جانب، وذاتى خالص من جانب آخر.